GIUSEPPE RENSI

DELLA R. UNIVERSITÀ DI GENOVA

LA SCEPSI ESTETICA

Dass kein Name mich täuscht, dass
[mich kein Dogma beschränkt.

Goethe, Elegien (Hermann und Dorotea)

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
EDITORE

A

GUGLIELMO FERRERO

Caro Ferrero,

per due motivi mi viene spontaneo di offrire a Lei il presente volume.

Anzitutto perchè ho, tra le altre, questa ragione di gratitudine verso di Lei, che, una prima volta quando ero sulla soglia della mia attività di scrittore e una seconda volta quando iniziavo l'esposizione del mio pensiero più maturo, preciso e personale, Lei — proprio al contrario di quel che sogliono fare i più tra coloro che godono maggiore notorietà, i quali evitano accuratamente ogni parola per cui questa possa venir a riflettersi su chi è meno conosciuto o affatto sconosciuto — ha, con atto che rispetto a tale consuetudine non è esagerato chiamar generoso, fatto servire il Suo nome a richiamar l'attenzione sui miei libri. — Ma, in secondo luogo, per un motivo intellettualmente forse ancora più importante.

Col vivissimo senso che Lei, tanto nel campo storico quanto nel campo della vita attuale, possiede del problema centrico in cui s'appunta lo spirito d'un'epoca, Ella aveva già fin dal 1913 chiaramente veduto, quel che a me solo gli avvenimenti posteriori riuscirono a svelare

interamente, e cioè che il fatto fondamentale del nostro tempo, quel fatto che in questi ultimissimi anni (e quasi starei per dire mesi) è venuto ad impressionante maturanza, quel fatto che è la ragione vera e profonda della terribile crisi in cui il mondo si dibatte e continuerà per lungo tempo a dibattersi, questo fatto è che, secondo la Sua felice espressione, tutti i nostri giudizi sono « rovesciabili » ; che possiamo dimostrar tutto e confutar tutto ; che nessun principio quindi rimane il quale possa sul terreno razionale pretendere di avere un valore universale e di conglobare gli uomini in una qualsiasi unità spirituale. Questo fatto, certo ancor più vero oggi che all'epoca di Augusto Comte, il quale già lo deplorava, avvertendo che « notre mal le plus grave consiste dans cette profonde divergence qui existe maintenant entre toutes les maximes fondamentales dont la fixité est la première condition d'un veritable ordre social » [1] ; questo fatto Ella ha avuto il merito d'esser stato tra i primi nel nostro tempo a percepirlo chiaramente, ad averne la sensazione integrale, nonchè a saper renderlo con artisticamente colorita evidenza tangibile a tutti.

Perciò a chi volesse, evitando i tecnicismi e le complicazioni di pensiero di cui più o meno pecchiamo noi filosofi di professione, vedere esposto in agile, viva e nobile prosa, e in forma d'arte, per buona parte quel che è il concetto essenziale da me svolto

---

[1] *Cours de Phil. Positive.* vol. I, lez. I.

tanto nel volume presente quanto nei *Lineamenti di Filosofia scettica*, io non potrei far altro di meglio che additare il suo volume *Tra i due mondi.* Vero è che in questo Lei approda ad una soluzione, mentre io metto in luce il fatto, e, ritenendolo perenne e ineliminabile, vengo a negare la possibilità d'una soluzione. Ma quella a cui Lei giunge — consistente nel precetto della « limitazione », precetto che Lei fa vigorosamente e suggestivamente valere così in questo come in altri Suoi scritti — tale soluzione, concesso pure che essa sia veramente tale, rimane pur sempre nel campo dello scetticismo. Ella risolve il problema che ci presenta il conflitto eterno, e in cui non ci sono nè vittorie nè sconfitte, esistente tra le nostre diverse visuali del bello, del vero e del bene, le quali, dal punto di vista razionale, si reggono invincibilmente ciascuna sul proprio fondamento e sono ciascuna in sè del tutto legittimate e suffulte da ragioni perfettamente logiche — risolve quel problema, ponendosi risolutamente fuori del campo della ragione; invocando a soccorso gli elementi sentimentali-volontaristici del nostro spirito; nettamente proclamando che questi devono porre un limite alla libertà indefinita di distruzione e costruzione che la nostra ragione possiede, che essi devono fissare il nostro bene, bello e vero, quello in cui d'or innanzi, non ostante ogni possibilità di demolizione razionalistica, *crederemo*; e presupponendo infine, io penso (poichè anche le nostre volontà e i nostri sentimenti sono nel medesimo conflitto delle nostre ragioni, e lo sono perchè lo sono

queste, perchè cioè volontà, sentimento e ragione sono un tutto unico, una cosa sola) presupponendo dunque che una volontà comune, forse quella che Lei chiama « la Volontà dei popoli e delle civiltà », possa venire a penetrare e dominare le nostre volontà discordi e a dare a queste quel fondo comune di cui esse ora mancano. Poichè veramente, come il Comte prosegue a dire, « tant que les intelligences individuelles n'auront pas adhéré par un assentiment unanime à un certain nombre d'idées générales capables de former une doctrine sociale commune, on ne peut se dissimuler que l'état des nations restera, de toute nécessité, essentiellement révolutionnaire », mentre « si cette réunion des esprits dans une même communion de principes peut une fois être obtenue, les institutions convenables en decouleront nécessairement » [1]. E il male è appunto questo che, dal Comte in poi, la situazione è andata grandemente peggiorando, cosicchè se egli poteva attribuire la scissione delle coscienze e il disordine delle intelligenze al fatto che tre filosofie, radicalmente incompatibili, la teologica, la metafisica, la positivista, si dividevano l'impero sulle menti, e se poteva attendersi la « vera organizzazione » dal prossimo definitivo prevalere della filosofia positiva, noi vediamo ora, non tre, ma mille filosofie (mille visuali diverse, in ogni genere e in ogni campo) disputarsi gli spiriti umani e più minutamente straniarli l'uno

---

[1] *Op. cit., loc. cit.*

dall'altro, e tutte troppo ugualmente forti o ugualmente deboli perchè si possa seriamente pensare che una di esse riesca, diventando universalmente dominante, a ricostituire l' « organizzazione ». Il Comte vide esattamente dove sta il male ; ma il piano d'onde egli sperava la salvezza è miseramente naufragato. E noi siamo ancor più lontani di lui dal poter soltanto intravvederne un altro, o dall'intravvedere un qualsiasi grande evento risolutivo, che dai marosi dell'infrangimento della coscienza umana in mille visuali micidialmente opposte ci possa trarre in salvo. Abbiamo tutti, e assai più d'allora, opinioni diverse su tutto. E tutte queste nostre opinioni sono della stessa forza, si tengono testa, nessuna riesce ad imporsi. Di qui la scissione moltiforme e profonda, la mancanza d'un fondo comune. Occorrerebbe una concezione della vita che giungesse a dominar strettamente tutti, come il cattolicesimo nel Medioevo : forse trasportata attraverso il mondo da un uomo che, come Napoleone, sapesse infiammare d'entusiasmo delirante e pronto ai sacrifici per sè le folle. Occorrerebbe un « assolutismo », che può essere o quello d'un'autorità civile, o quello dello spirito dell'epoca, dominante così che ognuno provi una invincibile riluttanza, un senso di « peccato », un'impressione di « isolamento » a sottrarvisi. Ma dove tale concezione, dove l'uomo, dove la possibilità d'un siffatto « assolutismo? » E se anche tutto ciò si presentasse, come resisterebbe a lungo all'analisi critica inevitabilmente zampillante dal particolarismo individualistico ormai invincibilmente scate-

nato? Noi abbiamo, sì, da un lato, sete d'unità; ma dall'altro sentiamo troppo bene — l'umanità ha sempre, ad ogni sua ulteriore scissione che infrangeva una precedente unità di coscienza, sentito troppo bene — che l'unità non sarebbe possibile se non tornando indietro, ponendoci in una sfera intellettuale inferiore, più primitiva, più infantile, più cieca, chiudendo gli occhi, rinunciando al « libero esame ». Solo — così sente chiaramente ognuno di noi — rinunciando al *mio* pensiero e alla *mia* coscienza per accettare un pensiero e una coscienza *altrui*, l'unità sarebbe possibile.

Lo tocchiamo immediatamente con mano se proviamo a metterci dinanzi l'una o l'altra delle idee che si contendono il campo e a dimandarci se attorno ad essa potrebbe farsi veramente l'unità degli spiriti, o, in altre parole, se anche *noi* potremmo subordinarvici. Perchè, per esempio, si potrebbe domandare, non dovrebbe questa idea, atta a ricostituire l'unità di coscienza, essere il cattolicesimo che già seppe adempiere siffatta funzione per molti secoli e possiede ancora adesso una notevolissima forza? Questo — ossia che solo il cattolicesimo è atto a ricomporre tale unità e che quindi chi la desidera deve raggrupparsi attorno ad esso — è appunto ciò che i pensatori cattolici sostengono. Pei quali, anzi, l'idea cattolica, non solo è l'unica capace di quest'ordine nel campo intellettuale, ma è altresì l'unica che riuscirebbe a darcela anche nel campo politico e attorno alla quale dunque dovrebbero anche politicamente

stringersi coloro che vogliono tener fermo all'ordine eziandio in questo campo ed evitare l'irrompervi di quell'anarchia che è la fatale conseguenza ultima del « libero esame » e della ragione individuale sovrana.

E veramente, quando pensiamo ai gravissimi pericoli politici e sociali che incombono nel nostro tempo, l'idea di raggruppare in un fascio tutte le forze d'ordine si presenta ovvia. Si presenta quindi ovvia l'idea di abbandonare, di fronte a quei pericoli, il dissidio, rispetto ad essi di menoma importanza, scaturente dalle diversità di opinioni circa la funzione che deve aver nello Stato la religione. Tanto più, che si presenta anche ovvia la considerazione di Polibio: « Dappoichè la moltitudine è leggera e piena di voglie illecite, irragionevole nell'ira e pronta alla violenza, nulla rimane per contenerla che terrori occulti, e siffatte tragiche illusioni. Quindi hanno gli antichi, per mio avviso, non temerariamente nè a caso, introdotte cotali opinioni circa gli Dei e le pene dell'inferno: sibbene le hanno molto più temerariamente e senza ragione sbandite i moderni » [1].

Senonchè non appena dalla constatazione della necessità dell'unità e dell'ordine nel campo politico, e magari dell'opportunità di usar della religione come di un mezzo per governare, dominare, tener in freno la moltitudine, approdiamo alla conseguenza che dunque gioverebbe costituire tale unità attorno all'idea cat-

---

(1) *Storie*, VI, 55.

tolica, la cosa ci si manifesta immediatamente impossibile. Perchè per formare l'unità attorno a quell'idea, bisognerebbe che noi abbandonassimo la nostra libertà di pensiero e di critica: questa, infatti, colpendo il cattolicesimo, togliendogli autorità, credibilità, seguaci, lo renderebbe impotente ad esercitare la funzione attribuitagli di coesione, d'ordine, di mantenimento delle folle nell'obbedienza. Bisognerebbe quindi che noi ammutolissimo, fingessimo di credere ciò in cui credere non possiamo, lasciassimo passare senza reazione quella che scorgiamo come falsità e menzogna, ossia operassimo contro la *nostra* coscienza. Quindi, già nel campo politico, il dilemma è: o ordine attorno ad un'idea dominante, p. es. quella cattolica, e rinuncia alla *propria* coscienza; o supremazia della *propria* coscienza e libertà di questa, e allora impossibilità d'alcun ordine sotto il predominio di qualsiasi idea. Questo è il dilemma che, stringendo inesorabilmente nelle sue branche i partiti costituzionali, rende difficilissimo e forse impossibile quell'accordo tra di loro che ora essi vanno tentando, e lo rende impossibile pur di fronte all'imminenza del pericolo rivoluzionario e alla chiara percezione che tutti ne hanno.

Ma tale situazione si riproduce esattamente nel campo puramente intellettuale. Sarà possibile restaurare in questo l'unità degli spiriti, p. es. nella concezione cattolica? Perchè lo fosse, bisognerebbe che *io* compissi questo impossibile, di *credere* in ciò a cui *non credo*; nè solo fingessi esteriormente, ma potessi, quasi a dire, fingere anche interiormente, veramente

con una specie di « psittacismo » spirituale, di accettare come verità ciò che mi risulta menzogna. Anche qui: o obbedienza alla « verità » (a ciò che *alla coscienza*, vale a dire ad *ogni* coscienza, risulta « verità ») e allora impossibilità di qualsiasi comunione di spiriti; o unità spirituale, e allora soppressione della coscienza.

E poichè tutti desiderano l' unità, ma ciascuno vorrebbe che si realizzasse attorno alla propria idea (com' è naturale, chè pensar di realizzarla intorno a un' idea altrui vorrebbe dire mentire a sè stessi) così quel che s' è qui detto circa il cattolicesimo vale e per il positivismo attorno a cui sperava di realizzare l' unità il Comte, e per qualsiasi altra idea. Di fronte ad ognuna, infatti, vi sono, come di fronte al cattolicesimo, alcuni che mentirebbero a sè stessi, rinnegherebbero la propria coscienza, si spoglierebbero della libertà di pensiero, accettandola. E la discrepanza, quindi, continua e si eterna incoercibilmente.

Comunque, la soluzione che Lei affaccia, concesso che sia tale, si muove però ancora sostanzialmente nella sfera scettica. La Sua « limitazione » è la credenza, l'atto di fede. Noi non *sappiamo*, Lei viene a dire; non possiamo risolvere i conflitti e le questioni, nè in noi nè tra di noi, rimanendo nel campo conoscitivo. Per poter sciogliere il loro nodo razionalmente inestricabile dobbiamo tagliarlo; dobbiamo cioè credere, compiere un atto di fede. Con ciò si esce, sì, praticamente dallo scetticismo, ma rimanendo teoricamente in esso, perchè si respinge il *sapere*, la *cono-*

scenza, la certezza *razionale*, e si fa capo, per crearci una certezza, all'atto di fede, di credenza, di volontà (1). È la via che proponeva Renouvier. E in tal guisa vengono anche a concentrarsi nel Suo libro e ad assumere in esso, mediante la forza e l'evidenza della rappresentazione artistica che Lei ha saputo darvi, nuova potenza d'irradiazione, i motivi volontaristici e irrazionalistici che percorrono e striano sempre più profondamente il pensiero contemporaneo.

Partendo dall'accettazione della posizione scettica, che va sempre meglio svelandosi alla coscienza dell'età presente come l'unica possibile (2), è dunque pie-

---

(1) Serva questo accenno anche ad illuminare quelle zucche filosofiche le quali credono di poter opporre la fede allo scetticismo e di combattere questo per amore ed in vista di un incremento della fede. Non si accorgono le poverelle che l'antitesi corre, non tra scetticismo e fede, ma tra *sapere* e *fede*. Dove c'è sapere non c'è fede, non si *crede*, si *sa*. Dove c'è fede non c'è sapere: si dice *credo* dove non si può dire *so*. Ma poichè il *sapere* è proprio della filosofia dogmatica, così precisamente questa è l'antitesi della *fede*, e assai più vicino alla *fede* è invece lo scetticismo appunto perchè nega la possibilità di *sapere*. Le anzidette zucche filosofiche, antiscettiche per amor della fede, ignorano, si vede, che nell'epoca moderna il primo sistematico (a parte, quindi, Montaigne) restauratore dello scetticismo fu un vescovo cattolico, P. D. Huet, con la *Censura philosophiae cartesianae* e il trattato *De imbecillitate mentis humanae*; e che sullo scetticismo costruiva il più appassionato credente che forse vi sia mai stato, il Pascal (v. anche questa questione discussa nella prefazione al mio volume *L'Orma di Protagora*, Milano, Treves).

(2) Si vegga nei §§ 208 e 209 di Nietzsche *Jenseits* etc. efficacemente rappresentato lo scetticismo, così in quanto espressione di

namente legittimo approdare a quella « limitazione » di cui Lei è l'annunciatore. Ma bisogna riconoscere che è altrettanto legittimo approdare ad un'altra specie di « limitazione », a quella che era già propria degli scettici antichi. E cioè: poichè nulla si può conoscere, poichè quel che sia vero, bello, buono, giusto, fluttua in forme diverse nelle diverse coscienze umane e anche in una singola coscienza, ne viene che dobbiamo « limitarci », ossia trattenere l'assenso, o almeno la caldezza appassionata del nostro assenso. Ne è a dire che questa « limitazione » — la quale, in un certo senso, è l'opposta della Sua, sebbene entrambe rampollino dal medesimo tronco dello scetticismo teorico — non riuscirebbe, qualora, per ipotesi impossibile, si diffondesse largamente, a portar veramente, ed essa sola, la pace a questo nostro mondo travagliato.

Poichè questo mio libro è dunque, in sostanza, la ripresentazione d'un antichissimo pensiero, quello scettico, nulla di sostanzialmente nuovo in esso. Mi affretto a riconoscerlo prima che quei critici che amano prendere con questa censura una posa di superiorità a

debolezza, come in quanto espressione di energia, quale l'aspetto più moderno dello spirito. « Das Stigma der Modernität das ist die Skepsis », dice relativamente a quei paragrafi il più recente, geniale e penetrante espositore del nietzschismo, Ernst Bertram (*Nietzsche*, Berlino, Bondi, 1919, pag. 23).

buon mercato, me lo vengano a dire, come taluno l'ha detto del mio volume precedente. Nulla di sostanzialmente nuovo. A quell'identico modo, però, che nulla di sostanzialmente nuovo in nessun libro odierno di filosofia, nemmeno in quelli gli autori dei quali assumono volentieri l'aria (e noi ne conosciamo, non è vero?) d'aver iniziata ed aperta un'êra del pensiero italiano, anzi mondiale. Vanesio, ciurmatore o ignorante è chi presume o vuol gabellare d'aver trovato in filosofia qualcosa di sostanzialmente nuovo, dimentico delle parole con cui La Bruyère comincia il suo libro: « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent ». E stolidamente leggero è del pari chi — se non per rintuzzare il vanto di colui che affacci per sè questa pretesa — muova a taluno l'imputazione, facilissima e comodissima, perchè naturalmente colpisce sempre nel segno, e assai atta anche a dotar chi la muove dell'apparenza d'uno « sguardo d'aquila », l'imputazione, dico, di non averci dato in un libro quella novità di sostanza, che è oramai impossibile dare.

Ma mentre io riconosco di buon grado ciò riguardo al mio libro, può pure darsi che vi sia qui qualche maggior novità che non nei libri di coloro che più clamorosamente battono e fanno battere la gran cassa intorno alle « scoperte » che nel campo filosofico essi avrebbero realizzato.

Ciò non solo perchè quell'antico pensiero, con cui il mio collima, è precisamente l'unico che non viene

quasi mai riprodotto, ripresentato, ripreso; è l'unico che anche le teste filosoficamente più vuote e superficiali (anzi sopratutto queste, stante la loro radicale incapacità di afferrarne la portata) credono di poter con due parole assegnare alla pattumiera; è l'unico che i filosofi del luogo comune presumono di riuscir in brevi secondi a trionfalmente giustiziare; è, insomma, l'unico tra quelli trasmessici dall'antichità che sia non pure trascurato e quasi per prammatica ritenuto insignificante, ma altresì reputato tale da doversi respingere direi così per obbligo professionale e per la solidarietà d'onore esistente tra i filosofi « per bene »; — mentre esso, ritto, sottile, aguzzo, come uno scoglio intorno a cui le onde fanno invano fracasso e schiuma, ha resistito incrollabilmente agli attacchi di secolo in secolo rinnovatisi ed è oggi come venticinque secoli fa, oltre che invincibile, invincibilmente corroditore d'ogni dottrina che s'attenti farglisi contro.

Non solo, adunque, nella impossibile novità di sostanza d'ogni attuale speculazione filosofica, qualche novità può forse qui trovarsi perchè il mio pensiero collima con quello tra i pensieri precedenti che è il meno riaffacciato e seguito; ma altresì perchè io, che sono tutt'altro che un « erudito » e non me ne dolgo troppo, io che penso non già ricettivamente, anodinamente e freddamente, ma penso emozionalmente, per cui ogni pensiero è in me nello stesso tempo anche emozione, non ho avuto certo bisogno per enunciare qualche idea filosofica di metter la mano a caso, ricercando tra i sistemi del passato l'uno o l'altro che po-

tessi indifferentemente far mio, su quello degli scettici. Questo pensiero è mio. Sgorga spontaneo e vivo da me. Fiorì in me senza quasi che nei particolari sapessi dei suoi precedenti; ed ebbi non una sola volta la gioia di vedere idee e concatenazioni di idee pensate indipendentemente da me, esposte già, proprio con tutte le particolarità con cui io le avevo pensate, nelle pagine degli scettici antichi. Il collimare del mio pensiero con quello di costoro è dunque coincidenza, non copia. Non è la trasposizione nelle mie pagine d'un pensiero precedente indifferentemente scelto e eruditamente e passivamente appreso; ma è il germogliar nuovamente in me dello stesso grano che germogliò in quelli. In me, esso, con forma, contenuto e preoccupazioni moderne, non certo nasce per la prima volta, ma sì rinasce. E in ciò sta, io penso, una qualche novità: l'unica novità possibile.

Nei miei primissimi scritti di filosofia, infatti, il mio pensiero che era allora quasi del tutto scevro da ogni specifica cultura filosofica, si era indipendentemente orientato in questa direzione. In un periodo successivo, quando, trattovi da una fervida e disinteressata passione, che mi sforzò di abbandonare altre vie, col corso storico della speculazione filosofica venni più intimamente in contatto, rimase, come accade, l'indipendenza del mio pensiero alquanto impacciata dalle moli dei pensieri altrui, che mi venivano sopra; e fu il periodo dei tentativi per cercare in questa o quella via coordinazioni e sistemazioni. Solo nel terzo attuale periodo, in cui nessun pensiero altrui mi può

più prostrare od opprimere e in cui sento di poter sempre ogni pensiero d'altri padroneggiare e subordinare entro i quadri di quello che mi è proprio, ho ricuperato pienamente l'indipendenza originaria del primo periodo, e quello che era fin d'allora in me il mio proprio pensiero è ritornato così, in tale sua indipendenza nativa, integralmente alla luce.

Paragono ora con grande interesse gli sforzi e i crucci inutili per cercar sinceramente su tutte le vie una soluzione; l'ansia di poter intrecciare in modo coordinato e appagante i fili ribelli e le direzioni divergenti che la riflessione filosofica ci presenta; il senso d'angustia nascente dall'avvertire che, per far ciò, mi bisognava chiudere l'occhio all'una o all'altra di queste direzioni, mettere nella mia mente sopra l'una o l'altra di esse, per quanto ben vive, una specie di pietra sepolcrale; il malcontento invincibile per le voci d'obbiezione che di sotto a questa pietra continuavano a sorgere; — paragono con interesse tutto ciò col profondo contento e con la perfetta serenità intellettuale che provai quando, anche per mezzo di questi stessi sforzi imparziali, finalmente la luce totale si fece in me, e vidi cioè chiaro che non si può risolvere. L'appagamento fu pieno; chè la luminosità d'un'idea dà pieno appagamento con la soluzione che essa offre, anche se questa è che non si risolve: ed una volta lucidamente veduta, fermamente accolta, fatta, al di fuori d'ogni precedente incertezza, sicuramente e permanentemente propria questa soluzione dell'irresolubilità, anch'essa totalmente appaga e dà l'intera pace

intellettuale. Tutti gli elementi che, non ostante ogni sforzo, continuavo prima a sentire che non coincidevano, si svolsero armonicamente e si sistemarono pianamente da sè. Appena afferrata nettamente, e non già, come si fa, volutamente offuscata e respinta, ma accettata e proclamata in me la verità che non si può risolvere; appena compresa nella sua portata la verità, semplicissima e luminosa insieme, che cioè basta il fatto che noi discordiamo, che abbiamo pensieri diversi, a dimostrare che non si sa; si produsse istantaneamente nel mio pensiero la più completa armonia. Tutti i nodi si sciolsero. Problemi che tanto nel campo della filosofia quanto in quello della politica mi erano rimasti insolubili, mi divennero ad un tratto trasparenti. Nell'idea, elementare e insieme sfolgorante e di immensa potenza esplicativa, che poichè non ci accordiamo non si sa, ebbi in mano il filo per girare qualunque labirinto. Essa è il vero uovo di Colombo di tutti i problemi dello spirito umano. È una di quelle verità che danno la maggiore soddisfazione e letizia per la loro forza congiunta con la loro semplicità. E così veramente della soluzione che non si risolve, per me almeno, va detto

> Tu mi contenti sì....
> Che, non men che saper, dubbiar m'aggrata [1].

Possono bene intanto i dogmatici agitarsi e sudare a ripetere — come quei predicatori che dai pergami

---

[1] *Inf.*, XI, 92.

di campagna ogni tanto stritolano Voltaire e Rousseau — la vecchia e mille volte confutata banalità che lo scetticismo uccide sè stesso perchè afferma la *verità* che non c'è *verità*. Piuttosto pensino i dogmatici che essi sì, e senza bisogno dell'intervento della lama scettica, si uccidono già a vicenda come i guerrieri che nacquero a Giasone dai denti di drago: poichè, mentre asseriscono le tesi più opposte, *ciascuno* pretende che nella sua si esprima e si incarni la « vera » ragione, la ragione « assoluta » e « necessaria », e dice ad *ogni altro*, il quale pretende lo stesso, quel che nel dramma di Lessing Minna dice al suo amante (e che solo lo scetticismo può legittimamente ripetere contro i dogmatici tutti): « aber lassen Sie doch hören, wie vernünftig diese Vernunft, wie nothwending diese Nothwendigkeit ist » (1). Pensino inoltre i dogmatici come potrebbero essi sottrarsi al colpo micidiale con cui li trafigge l'invincibile argomentazione che l'affermazione « la verità esiste » è una petizione di principio, e presuppone sè stessa; come fate ad affermare la *verità* che « la verità esiste » senza presupporre questa stessa verità che affermate? Pensino infine i dogmatici come potrebbero sfuggire alle forche caudine in cui li colloca questo fatto singolare che lo scetticismo vince definitivamente appunto con l'essere da essi respinto. Infatti: voi mi date torto? Perciò appunto ho ragione. Se voi mi deste ragione, se tutti mi dessero ragione,

---

(1) Atto II, scena 9.

allora si potrebbe forse asserire che c'è davvero una verità comune a tutti, assoluta, universale, ed è quindi allora, se mai, che io avrei torto. Ma se voi mi date torto ciò vuol dire precisamente che le menti umane non vedono la verità allo stesso modo, che ciascuno vede una verità diversa, che ciascuno vede la sua verità. Così — poichè questa è appunto la tesi scettica — proprio col darle torto le date ragione.

Ho detto che l'idea semplice e luminosa « noi discordiamo, dunque non c'è nè verità nè soluzione », è il filo d'Arianna anche attraverso i problemi della politica. Anzi è dallo stesso mondo politico e sociale che quell'idea balza potentemente fuori. Entrambi i nostri sistemi di idee, caro Ferrero, possono legittimamente vantarsi di due cose. La prima, di essere chiari: per conto mio (e credo che anche Lei, nel suo campo, non la pensi diversamente) mi faccio un piacevole dovere di scrivere per il pubblico e non per i filosofi di professione e ripeto volentieri col Paulsen, che mi guardo bene dall'arrogarmi di pensare per gente che possiede già essa tanta sovrabbondanza di pensiero [1]; e noi possiamo benevolmente sorridere, quando, con accenti necessariamente misteriosi, perchè non suscettibili di un senso determinato qualsiasi, ci si rimprovera che questo o quel lato « profondo » ci sfugge o ci manca; possiamo sorri-

[1] *System der Ethik* (Berlino, 1894, pref. pag. VI).

dere, perchè si sa da un pezzo che cosa sia questa pretesa « profondità » di cui gli scaccini del pensiero pretenderebbero fare uno spegnitoio della lucidità dei cervelli. La seconda, che i nostri sistemi di idee non sono edifici faticosamente equilibrati di mere parole, composti nel chiuso dei gabinetti, specie di giuochi di pazienza o di « solitarii » eseguiti con vuoti concetti e spettrali astrazioni; ma sono attinti dalle cose e dalla vita e battuti a fuoco sull'incudine della realtà, la quale ad ogni momento, negli immani eventi dell'ora presente, meravigliosamente li conferma.

« Nous vivons donc de contradictions comme autrefois on a vécu de batailles. Nous nous plaisons à l'incertitude, à l'equivoque, à la lutte, jusqu'à dédaiguer toutes les solutions religieuses ou scientifiques. Le doute fait notre bonheur, c'est du doute que nous vient la tolerance pour tous les cultes. Liberté surtout dans l'erreur, c'est le mot de l'époque. Sortez-vous du doute, vous rencontrez l'inévitable fanatisme, la discussion cesse, la guerre commence; les uns évoquent le souvenir de la Saint-Barthélemy; les autres celui de noyades. Vérités sacrées, vérités profanes, que vous nous faites frémir; tantôt folles, tantôt immorales, avec la plèbe vous demandez des pontifes, avec le peuple des sectaires; de part et d'autre nous n'entendons que de promesses de sang ». Queste parole, con le quali Giuseppe Ferrari [1] assomma

---

[1] *Histoire des Revolutions d'Italie* (Parigi, Didier, 1858, vol. IV, pag. 508).

quasi l'esperienza che egli aveva tratto dal passare attraverso alle mille rivoluzioni d'Italia e il succo di otto secoli della nostra storia, sono proprio le stesse che — potente formulazione e ribadimento della filosofia che io sostengo — il momento in cui viviamo ci scrive a lettere cubitali sotto gli occhi. Infatti, quando ora sentiamo i comunisti più accesi gridare « abbasso l'Italia! » e apertamente rimpiangere la vittoria che ha liberato Trieste dall'Austria, quando li vediamo abbattere e calpestare la bandiera nazionale, il pensiero che irresistibilmente ci spunta è: « è inutile ragionare; costoro si staccano troppo violentemente dal fondo comune; non ci sarebbe che sopprimerli; non c'è altro da fare ». Ossia pensiamo quel che contro la borghesia e gli « indiziati » di patriottismo pensano gli stessi comunisti, i quali proclamano apertamente che bisogna sradicare con la forza ed uccidere borghesi e patriotti. Da tutte e due le parti la tendenza, sia appena delineantesi nel pensiero, sia apertamente proclamata, è la stessa: uccidere. Di qua si protesta con scioperi e violenze se i deputati socialisti sono percossi dai « patriotti », ma si giustificano e quasi si applaudiscono i massacri degli ufficiali da parte della teppa rivoluzionaria. Di là si inorridisce per quest'ultimo fatto, ma si sente una secreta soddisfazione per il primo. Veramente anche oggi « on n'entend que de promesses de sang ». Ciascuno ha la sua infallibile, indiscutibile, evidente « verità », ed è questa infallibilità ed evidenza della verità di ciascuno che necessariamente conduce al

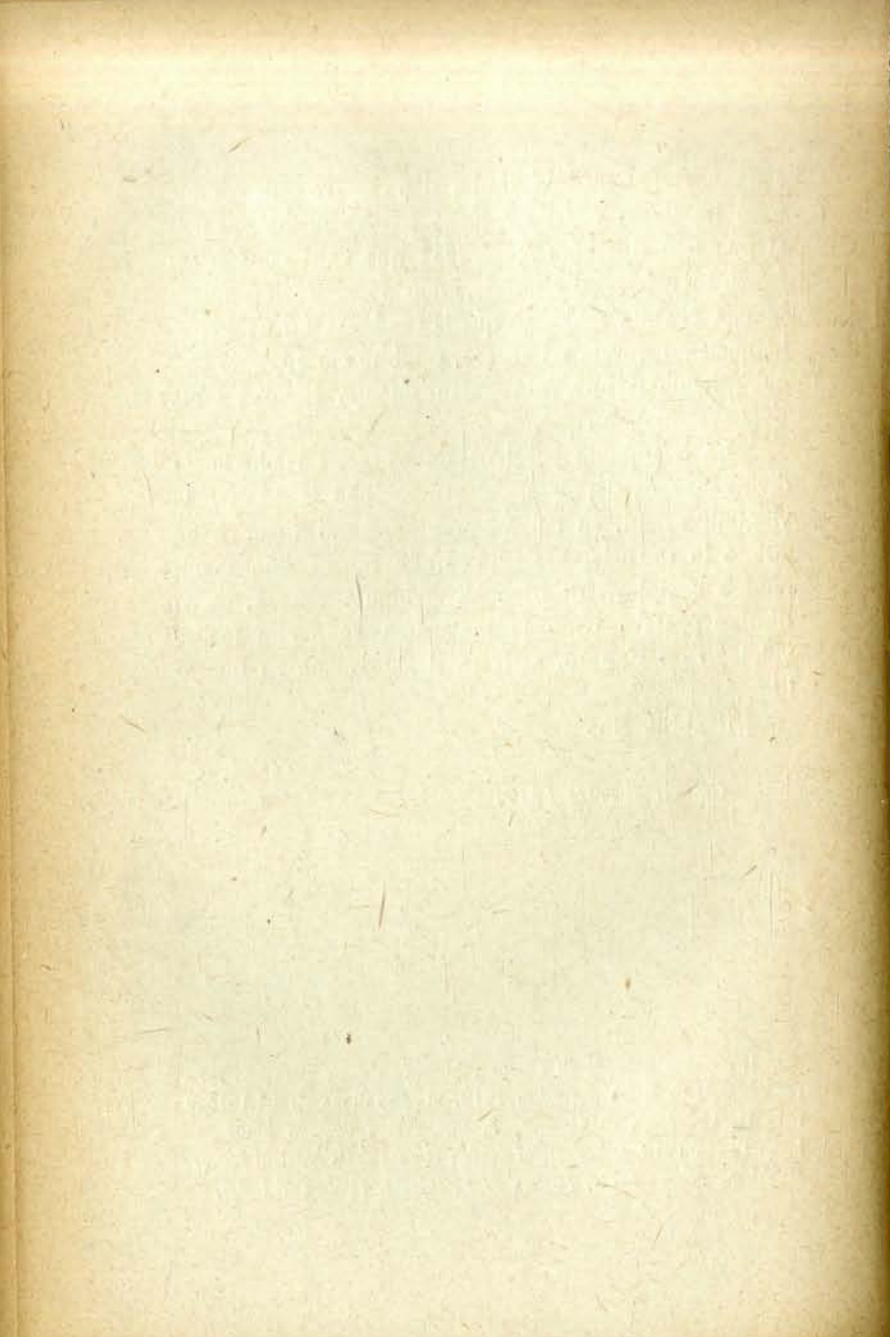
sangue. Saremmo alla vigilia d'un nuovo urto sanguinoso tra due « verità » ? Ecco perchè anche ora non si può non ripetere : « vérités ! que vous nous faites frémir ! ». Ma, d'altronde, non forse lo scoppiare in una cruenta realtà di quella tendenza ad uccidere, lungamente covata ed accesa, sarebbe ciò appunto con cui soltanto si può, momentaneamente, rifare l'unità degli spiriti ?

Ora è appunto perchè, non ostante qualche finale divergenza di dettaglio, mi sembra che la realtà, la vita, gli eventi, su cui entrambi amiamo tener bene aperto lo sguardo, proiettino nelle nostre due menti moti e complessi di idee di evidente affinità, e vi dèstino press'a poco la medesima eco, che io ho voluto, caro Ferrero, scrivere il Suo nome su questo libro.

Mi abbia Suo

G. R.

Genova, dicembre 1919.

Il concetto generale di questo volume fu da me enunciato nella prolusione, letta il 20 novembre 1918, al corso di morale del 1918-9 nella R. Università di Genova. Alcune pagine vennero pubblicate lungo l'anno 1919 nelle seguenti riviste : *Rivista delle Nazioni Latine, Bilychnis, Nuovo Patto, Rivista di Psicologia, Rivista d' Italia.*

I.

L' indefinibilità dell' arte.

Che cosa siano l' arte ed il bello non si può determinare, non si sa. L' arte e il bello sono indefinibili.

Se per definizione s' intende l' enunciazione di ciò che pare a colui che parla, allora veramente la cosa sarebbe possibilissima e semplicissima. Ma la definizione, per essere tale, deve caratterizzare fuori d' ogni dubbio e in modo inconcusso e sicuro, l' oggetto che vuol definire. E caratterizzarlo fuori d' ogni dubbio vuol dire caratterizzarlo come esso risulta essere a tutti, senza eccezione, coloro che sono provvisti di vista e di ragione. Finchè resta un dubbio, finchè resta una discussione, finchè resta una veduta discordante, finchè l' oggetto è scorto da taluno in modo diverso da quello con cui è descritto nella pretesa definizione — finchè, insomma, questa non è riconosciuta per vera e accettata da tutti — la pretesa definizione non ha diritto di passare per una sicura determinazione dell' oggetto, ossia non è una definizione, ma semplicemente il parere e il modo di vedere di colui che la emette. L' oggetto è tuttora veduto in altro modo da altri, che ne danno definizioni diverse. Esso risulta dunque a questi altri una cosa diversa. Ma se esso risulta agli uni una certa cosa, agli altri una cosa diversa, nè gli uni nè gli

altri possono arrogarsi di affermare che quell' oggetto *si* sa che cosa sia. Lo *sanno* gli uni per conto loro in quanto ad essi l' oggetto risulta quello che la loro definizione dice. Lo *sanno* gli altri, per conto loro, in quanto ad essi pure l' oggetto risulta quest' altra cosa enunciata nella loro definizione. Ma appunto per ciò l' oggetto non *si* sa che cosa sia: chè quel « *si* » implica e richiede la confluenza delle apparenze diverse che l' oggetto ha sinora dato di sè a questi e a quelli, in un accertamento comune e universale dell'oggetto, accertamento che solo in questo preciso momento in cui diviene comune e universale, resta sollevato sopra ogni dubbio e oramai per davvero sicuro. Se dalla riva un gruppo di persone guarda un oggetto sul mare, e alcuni vedono in esso ùn cigno, altri un delfino, finchè ciò dura, l' oggetto non *si sa* che cosa sia. Solo quando *tutti* oramai vedono e riconoscono che esso è un cigno o un delfino o una barchetta, che cosa l' oggetto sia resta fuor dubbio accertato, *si* sa. E la certezza soggettiva che ciascuno in questo caso sente di conoscere sicuramente l' oggetto, si matura del tutto parallelamente al fatto che un solo e medesimo riconoscimento dell' oggetto è diventato comune a tutti gli altri.

Che se la circostanza che un oggetto risulti una cosa diversa a questi e a quelli ci obbliga a dire che, sinora e finchè ciò dura, quell' oggetto non *si* sa che cosa sia; la circostanza che, circa un determinato oggetto, una tale situazione — cioè il suo risultare una cosa diversa agli uni e agli altri — duri da secoli, anzi da tutta la vita dell' umanità, e che la storia del pensiero umano non ci presenti *mai altro* che un siffatto risultare diverso dell' oggetto stesso; questa circostanza ci costringe a concludere — in base alla stessa elementare induzione per la quale siamo certi che gli uomini continueranno a morir

domani perchè sono morti sino ad oggi — che ciò che quell' oggetto sia, non solo non si sa sino ad oggi, ma non si potrà mai determinare, non si potrà mai *sapere*; sapere fuor d' ogni dubbio, il che vuol dire fuor d' ogni divergenza.

*
* *

Il bello e l' arte si trovano appunto nel caso testè accennato. Cose le più diverse e inconciliabili sono apparse o appaiono belle ; una medesima cosa apparve o appare bella ad alcuni, brutta ad altri e viceversa ; gli elementi più opposti sono risultati a questi e a quelli come essenziali del bello. Ora una definizione del bello non può essere che quella la quale indica il modo e l' aspetto con cui *tutti* riconoscono che esso si vede, con cui *tutti* convengono, o finiscono per essere costretti a confessare, che esso si scorge e risulta. Ma esso si scorge in aspetti diversi, nessuno si sente costretto a confessare che esso si scorga come l' altro lo vede ; dunque una definizione non è possibile. Ovvero, non vi sarebbe che cercar di formare una definizione la quale abbracciasse tutti gli oggetti e i fatti a cui fu ed è da chiunque e in ogni tempo attribuita la qualità della bellezza ; perchè una volta che questa qualità è attribuita ad un oggetto da uno spirito umano, tale oggetto ha *ipso facto* il diritto di entrare nella sfera di quelli cui la definizione di bello deve estendersi. Come escludernelo, infatti ? Solo per decisione arbitraria di colui che dà una definizione del bello in cui tale oggetto non rientra, decisione che non ha nessuna autorità maggiore — poichè si tratta di due spiriti umani sovrani del pari nei loro giudizi — del parere di colui che ha trovato o trova l' oggetto bello, e che, pel puro e semplice fatto d' averlo trovato tale, ne fa un caso di bellezza, un caso

che i definitori del bello sono obbligati a comprendere nella definizione [1]. Ma una definizione del bello che volesse comprendere tutti i casi o esemplari di bellezza, vale a dire estendersi a *tutti* gli oggetti che furono o sono trovati belli da qualcuno, è palesemente impossibile per l'assoluta incompatibilità dei caratteri che i vari oggetti giudicati belli presentano, incompatibilità la quale appunto fa sì che taluno furiosamente neghi la qualità di bellezza a qualche oggetto che essendo da altri giudicato bello è pure incancellabilmente un caso di bellezza a cui la definizione dovrebbe estendersi. Ma se esso oggetto è invece per taluno un caso di bruttezza, la definizione dovrebbe comprendere insieme la bellezza e la bruttezza. Insomma: o la definizione del bello è semplicemente la espressione del come il bello è scorto da colui che lo definisce, e questa non è una definizione perchè altri continuano, irriducibilmente e senza sentirsi costretti ad arrendersi, a scorgerlo in modo e sotto un aspetto diverso; o la definizione vuol essere obbiettiva e conglobare il come il bello è scorto da tutti, e non approda perchè dovrebbe

[1] Perchè i romani accoglievano qualunque Dio nel loro Panteon? Perchè — si può forse rispondere — quando qualcuno afferma di sentire l'esistenza e l'azione d'un certo Dio (sia questo Venere o Cristo) ciò basta a provare che questo Dio esiste. Come prova della sua esistenza basta l'affermazione da parte di qualunque che esso esiste (cioè che quegli ne sente in sè l'azione). Quindi se un egiziano affermava che Iside esiste (cioè che egli ne sperimentava in sè l'azione), ciò per i romani era sufficiente a provare legittimamente l'esistenza di Iside, e a darle quindi accesso al Panteon. Proprio per la medesima ragione l'affermazione da parte di chiunque che alcunchè sia bello basta a fare di questo alcunchè un caso di bellezza che non si può nè sopprimere nè obliterare.

conglobare visuali contradittorie. E di qui la manifesta impossibilità d'una definizione del bello, impossibilità messa in luce e incontrovertibilmente assodata dal fatto che nessuna definizione è mai stata trovata che risultasse appagante e contro la quale non insorgesse a demolirla un'altra definizione.

Lo stesso si dica dell'arte. Elementi i più inconciliabili sono stati affermati come essenziali dell'arte. Ma una volta che uno spirito umano ha scorto un certo elemento come quello che determina essenzialmente l'arte, una volta cioè che l'oggetto arte è risultato ad uno spirito umano essere una tale o tale altra cosa, quell'elemento qualunque sia e da chiunque affermato, questa apparenza che ha preso l'oggetto arte agli occhi di chiunque, dovrebbe entrare in una definizione che voglia essere veramente tale: che voglia essere *obbiettiva*, si potrebbe ancora dire; nella quale cioè colui che la dà sappia spogliarsi del suo modo personale di vedere e giudicare per assumere quello dell'umanità, ossia di tutti. Ma una simile definizione che conglobi elementi i quali sono contradittorî, ma nessuno dei quali per vero si può obliterare, se non con sofismi, artifici e volute unilateralità, è evidentemente impossibile.

L'arte, per insistere su questa, è tante cose diverse e inconciliabili, poichè tale appare, è giudicata, risulta agli spiriti umani. Dunque non *si* sa che cosa sia. Tutti questi elementi inconciliabili sono, per chi è imparziale, ineliminabili dall'idea dell'arte, com'è naturale, dal momento che all'uno o all'altro spirito, cioè allo spirito umano nel suo complesso, ciascuno di quegli opposti elementi appare determinante di quella sua idea. Ma gli elementi sono inconciliabili; dunque l'arte non è definibile.

Non deve, per esempio, l'arte essere soltanto rappre-

sentazione di bellezza? Certo, chè solo ciò che è bello merita di venir raccolto e fissato nell'opera artistica: e non sembra che avessero torto gli artisti greci fino all'epoca di Fidia e Policleto di foggiare nelle loro opere maggiori solo l'ideale della figura umana e di rifiutarsi di riprodurne le fattezze reali, di fare ritratti, di rappresentare nella statua del vincitore dei giuochi l'immagine di lui (1); e non sembra che avesse torto il Lessing quando ironizza i moderni i quali all'antico epigramma « chi ti vorrà dipingere, se nessuno ti vuol vedere? » opporrebbero volontieri: « per quanto tu sia mal fatto, io ti dipingerò; per quanto nessuno vegga volentieri te, tutti guarderanno volentieri la mia pittura » (2). Pure altret-

(1) Cfr. ED MEYER, *Geschichte des Alterthums*, Libro III, n. 484 (Berlino, Cotta, 1901, vol. IV, pag. 173 e seg.). « Der Künstler würde glauben die Gabe, die Gott ihm verliehen hat, zu missbrauchen, wollte er das in die Schöpfungen hineintragen, die dem Menschen sein Ideal vorführen sollen... Was für ein Recht hätte der Einzelne darauf, dass seine individuellen Züge der Nachwelt bewahrt würden? ». Forse presso alcuni grandi maestri della scultura contemporanea (per es. presso Leonardo Bistolfi) si può riscontrare, nella grande prevalenza accordata nei monumenti dedicati a qualche grande uomo od eroe, alle figure simboliche sull'immagine individuale, o nell'immagine individuale diventata assai idealizzata, un ritorno a questo concetto dell'antichità.

(2) LESSING, *Laokoon*, II. « Mag dich schon niemand gern sehen; so soll man doch mein Gemälde gern sehen ». L'antica storiella di quei barbari che a Roma vennero condotti con l'intenzione di meravigliarli dinanzi ad una magnifica pittura rappresentante dei cenciosi, e che, interpellati perchè fossero rimasti indifferenti, risposero: « ne vediamo tanti di simili per le strade » — esprime questo modo di considerare l'arte e contiene una critica, in sostanza inconfutabile, contro il modo di considerarla e praticarla venuto a

tanto ragione hanno coloro per i quali l'arte è rappresentazione anche di bruttezza, anzi di cose più brutte di quelle che esistano nella realtà. Mille estrinsecazioni dell'arte odierna — la quale spesso rappresenta il brutto e il deforme, non già, come voleva Lessing, tutt'al più come mezzo per destare i sentimenti misti del ridicolo e del terribile ([1]), ma per sè stesso e col proposito di destare il sentimento che gli è direttamente proprio, quello del disgusto (e basti ricordare: *M.me Bovary*, *Bel Ami*, molti romanzi italiani) — mille estrinsecazioni dell'arte odierna, che indubbiamente sono *arte*, che appartengono oramai indelebilmente alla storia dell'arte, che dalla sfera dell'arte non si possono assolutamente più escludere, dimostrano come quella limitazione che il Lessing segnava all'uso del brutto nell'arte costituisca un suo giudizio soggettivo, che non quadra punto con ciò che i fatti artistici ci presentano e che dunque la realtà artistica respinge. Invero pel fatto che il tragico o lo stesso terribile formi materia d'arte sta la stessa ragione o la stessa irrazionalità che pel fatto che costituisca materia d'arte il brutto per sè. Verosimilmente, quando sul semplice coro primitivo che doveva eseguirsi nelle feste di Dioniso, vennero a prevalere gli episodi dialogici tra i coristi e da ciò uscì a poco a poco la tragedia ([2]) — questo fatto

---

dominare subito dopo l'epoca di Fidia (vedine descritto il processo da E. Meyer *ib*) e che ai nostri tempi trionfò ancora più compiutamente nel naturalismo — modo opposto al primo, ma che però, alla sua volta, ha pieno diritto di cittadinanza.

([1]) *Laookon* : XXIII, XXIV, XXV.

([2]) « Die Erzählungen und Zwischenreden des Schauspielers waren nur die Einführung für die Gesänge und Tänze des Chors. Erst Aeschylos hat, Schritt für Schritt vorschreitend, ein wirkliches Drama

— il fatto cioè che un coro, una forma d' arte destinata a rallegrare, si tramutasse in una che aveva per effetto di rattristare — sarà apparso altrettanto illogico quando più tardi apparve (e ancora a taluno appare) che l' arte, che la rappresentazione artistica, la quale dovrebbe esser destinata a rappresentare ciò che val la pena d' esser rappresentato, vale a dire ciò che nella vita piace, ossia il bello, sia diventata rappresentazione anche del brutto. Anche di fronte a quel primo fatto si sarà gridato allo snaturamento dell' arte. Si viene a queste feste — si sarà detto — per sentire una piacevole canzone eseguita da un buon gruppo di coristi, non per assistere ai mostruosi, brutti, turpi, rattristanti eventi di Edipo o di Oreste; precisamente come poi si disse, o ancora si dice : l'arte deve presentarci ciò che è bello o ciò che ci commuove nobilmente, non ciò che è ripugnante e disgustoso. Ma entrambe le illogicità sono state sorpassate [1]. E così, per la medesima ragione, o per il medesimo assurdo, per cui ciò che nella vita fa piangere e perciò si abborre e si tiene lontano, è penetrato nell'arte e indiscutibilmente in questa piace e si ricerca [2], accade

---

geschaffen, aus den Schauspielern lebendige Persönlichkeiten ». ecc. (ED. MAYER, *Gesch. d. Alterthums* cit. L. III, n. 490, vol. IV, pag. 183).

[1] Vedremo più oltre (cap. XVI) come si possa cercar di spiegare questo fatto.

[2] Non è però che nell' uomo ordinario non rimanga un residuo di resistenza anche contro questa penetrazione (in sè, veramente, illogica) dell' elemento tragico nell' arte. E spesso si sentirà taluno dire : « io, quel romanzo non lo leggo, o non vado ad assistere a quel dramma, perchè di pene ne ho abbastanza nella vita reale per prendermi addosso anche quella di personaggi immaginari ; io voglio che l' arte mi sia svago, sollievo, divertimento, non accrescimento di pena ». Nè sembra che chi così parla sragioni.

che ciò che nella vita ci ripugna e cerchiamo di allontanare perchè brutto, pure è del pari penetrato nell'arte, e del pari in questa ci attrae, e costituisce quindi, come il tragico e il terribile, legittima materia artistica. Sicchè di fronte a ciò, colui che vuol mantenere la definizione dell'arte come rappresentazione del bello, non può che girare attorno, con interpretazioni sofistiche e contorte, al brutto che ha davanti come pur facente parte incancellabilmente dell'arte.

Ancora: non è forse l'arte essenzialmente imitazione, copia? Non v'è dubbio. Basta che abbiamo veduto una volta un pittore al suo lavoro. Egli guarda, e guarda attentamente; dunque copia, dunque imita. Come imitazione l'arte tragica era definita da Aristotile (1), e come imitazione continuava ancora lo Schiller a definire tanto la tragedia quanto la lirica (2). Ma anzitutto, se è imitazione, occorre trovar modo di distinguerla da quelle imitazioni che non sono riconosciute per arte (per es. la fotografia), con le quali essa è appaiata sotto quella definizione; e gli sforzi per segnare i tratti distintivi dell'una dalle altre mantenendo quella definizione, sono sempre risultati e risulteranno insoddisfacenti. In secondo luogo: è imitazione, sì. Ma ecco che dall'altro lato essa risulta anche qualche altra cosa di assolutamente contrario all'imitazione: creazione, attività assolutamente creatrice. È imi-

---

(1) « Tragedia dunque è mimesi di azione seria » ecc. (*Poetica*, VI, 1; trad. Valgimigli).

(2) *Über die tragische Kunst*. La tragedia è per lui « dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begenbenheiten ». Invece le forme della poesia lirica « gewisse Zustände des Gemüts poetisch nachahmen, aber nicht Handlungen », (*Werke*, Bibl. Inst., vol. VIII, pagg. 48, 49).

tazione; non v'è dubbio. Ma non v'è altresì dubbio che essa è anche, insieme, quest'altra e contraria cosa, che è la creazione; non v'è dubbio che anche questa è un'apparenza che essa di sè ci dà, una faccia od aspetto, opposto e inconciliabile col primo, sotto cui essa ci si presenta — quello appunto su cui, unilateralmente, il pensiero moderno ama di insistere.

Ancora: giuoco apparve l'arte allo Schiller (1) e allo Spencer. E lo è certamente; ossia, se la fissiamo in un certo modo e sotto un certo angolo visuale, il suo carattere di giuoco ci risulta essenziale: poichè è sicuro che solo la nostra attività spirituale la quale è riuscita a svincolarsi e sottrarsi dalla coazione dei bisogni fisici — questa attività che può allora svolgersi a suo libito, che diventa « libera », che estrinseca la sua sovrabbondanza unicamente perchè la possiede, senza uno scopo, cioè per giuoco — solo questa attività è quella che costituisce l'arte. È giuoco; ma anche la scienza, poichè è ugualmente il prodotto dell'attività spirituale diventata libera dalla coazione dei bisogni fisici, è, allora, giuoco in questo senso. È giuoco, sì, l'arte, ma nell'istesso tempo ci risulta qualcosa di

(1) *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Lett. XV e XXVII. Appunto perchè nel giuoco si manifesta la libertà spirituale dalla pressione dei bisogni fisici, il giuoco è per lo Schiller il segno caratteristico dell'umanità. « Der Mensch spielt nur wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt ». (Lett. XV). Egli però avverte, (Lett. XXVII) come già negli animali e persino nel mondo vegetale si notino gli inizi di questa attività spirituale diventata libera e dissipantesi nel giuoco, la quale raggiunse nell'uomo e nei rapporti sociali umani la più piena espansione di spiritualità (cfr. *Werke*, ed. cit., l. c., pag. 222 e segg., 275 e segg.).

profondamente diverso da esso: ciò che v'è di più serio, grave e importante, il veicolo di tutte le più grandi idee, l'agitatrice di tutti i più vitali problemi; il mezzo, come voleva lo stesso Schiller, se non per produrre la vera e propria moralità, almeno per dare alla nostra sensibilità una disposizione ad essa conforme [1], giacchè come si può pensare che debba essere esteticamente bello pel nostro spirito ciò che esso, il quale è pure inscindibile unità, trova moralmente turpe? Quantunque, come si può d'altra parte negare che la valutazione estetica sia di fatto indipendente dalla valutazione morale e che invincibilmente troviamo estetico anche molto di ciò che è immo-

---

(1) Abbacinato da Kant, Schiller oppone la sensibilità alla moralità e indica come effetto dell'arte o il liberarci dalla prima (*Über die tragische Kunst. Werke*, ed. cit., l. c., pag. 42) o la disposizione che essa dà alla nostra sensibilità a produrre una moralità spontanea e materiale se non una razionale vera e propria, a procurare insomma alla volontà lo spazio libero dagli ostacoli sensibili che le conceda di volgersi alla virtù. (*Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*, l. c., pag. 402 e segg.) a « recare ad armonia le forze sensibili e spirituali dell'uomo e unirle in intimo legame ». (*Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, l. c., pag. 283). Il vano sforzo che fa poi Schiller per conciliare il piacere estetico che ci dà la rappresentazione artistica di azioni perverse col predominio del sentimento morale, si riduce a dire che noi operiamo una separazione (*Absonderung*) tra ciò che è conforme allo scopo e ciò che è conforme allo scopo morale. Ci compiacciamo d'una trama, in quanto è conforme al suo scopo, e in quanto in quel momento prescindiamo dal pensare che chi la compie è un essere morale, un uomo. Ma il nostro piacere estetico aumenta, quando l'azione perversa serve a mettere in luce la resistenza morale degli altri (*Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, l. c., pag. 27 e segg.).

rale? E, infine, ci risulta, col Tolstoi, arte solo quella che fa vibrare note spirituali sane e semplici, accessibili alle grandi masse incolte, non quella ristretta, coltivata e gustata da piccole cerchie di raffinati: sebbene, anche qui, se l'arte è un prodotto di intelligenza, gusto e cultura, come non potrà essa anche non risultarci propria di pochissimi e più sicuramente elevata quanto meno largamente comunicabile? [1] E se da ultimo un altro di coloro che sottopongono ad esame l'oggetto-arte ci dice: ma guardate bene, mettetevi qui dove son io per guardare, guardate lungo questa linea che io vi accenno, e allora vedrete che il carattere vero dell'arte è espressione; ecco che, collocandoci a guardare di là essa ci risulta infatti così. Chi può, infatti, negare che l'arte sia espressione? Sebbene, si riuscirà poi ora a distinguerla da quella espressione che non è arte?

Come, infatti, per tornar all'esempio di poc'anzi, quando parecchie persone osservano un oggetto lontano per cercar di decifrarlo, ognuno invita gli altri ad osservarlo ponendosi dove è lui e percorrendo cogli occhi le

---

[1] Che l'arte debba essere compresa da tutti, e compresa di primo acchito senza bisogno di commenti e interpretazioni, era la tesi del Lessing, il quale ricorda a sostegno di essa che Aristotele aveva consigliato Protogene a dipingere le gesta di Alessandro, come fatti a tutti noti, e osserva che « von dem ersten Blicke hängt die grosse Wirkung ab, und wenn uns dieses zu mühsame Nachsinnen und Rathen nöthigt, so erkältet unsere Begierde, gerührt zu werden » ecc. (*Laokoon*, XI). Tesi indubbiamente in sè inconfutabile. Ma inconfutabile anche l'opposta che se l'arte è frutto di gusto naturalmente buono e perfezionato dalla cultura, poichè coloro che posseggono una tal dote sono i meno, l'arte non può, anzi non deve essere accessibile che ai meno.

linee e la visuale che egli addita, e man mano che gli altri aderiscono a questo invito d'uno dei riguardanti, vedono volta a volta effettivamente come lui, cioè scorgono nell'oggetto cose diverse; così il medesimo fatto accade riguardo all'arte. Di qui gli sforzi infiniti e sempre vani per darne una definizione. Nessuna definizione è mai stata appagante, nessuna fu trovata universalmente soddisfacente, contro ognuna è facile mostrare che essa lascia fuori qualcosa, e solo a prezzo di chiudere gli occhi a questo qualcosa lasciato fuori, a prezzo del sofistico tentativo di dimostrazione che esso *va* lasciato fuori, ogni definizione può per un poco sostenersi [1]. Di qui il turbinio inestricabile di definizioni, ciascuna delle quali, poichè non vede e lascia fuori qualche cosa, è per qualche lato inadeguata ed è destinata inevitabilmente a soccombere sotto i colpi di chi insiste sul qualcosa da essa non preso in considerazione e costruisce su ciò una nuova definizione che alla sua volta lascia inconsiderato qualche lato, e dal suo canto quindi tosto soccombe. Questo turbinio, questo sforzo per determinare i caratteri dell'arte e del bello, indicando come tali gli elementi più diversi ed opposti; questo successivo accentuarsi nelle definizioni successive di caratteristiche contradittorie, eppure tutte esistenti, vere, innegabili, ma che perchè contradittorie non possono trovar luogo in una definizione unica — tale è lo spettacolo che ci offre da secoli la filosofia dell'arte, già fin dal suo

[1] È ciò a cui, nel voler costruire il sistema, si va incontro in ogni punto della filosofia, e che il Bradley acutamente descrive così: « Our compromise consists in regarding the process mainly from whichever of its aspects answers to our need and in ignoring — that is in failing or in refusing to perceive — the hostility of the other side ». (*Appearance and Reality*, Londra, Allen, p. 47).

primo passo, quello della definizione dell'oggetto che essa vuol studiare. « Devant la fragilité reconnue de toutes nos constructions, nous finissons par renoncer à construire » — questo è, secondo il Bergson (1), il cammino regolare del pensiero filosofico, sebbene egli, ciò non ostante, cerchi di giustificare il suo costruire ancora. Cosa più conseguente sarà il tener per davvero fermo che davanti alla fragilità riconosciuta di tutte le nostre definizioni dell'arte, bisogna rinunciare a definire — cioè a *sapere* che cosa essa sia.

Ma di un simile ragionamento non si accontenterebbero i dogmatici. Quantunque le nostre *ragioni* siano in continua divergenza, cioè in inestricabile confusione, questo fatto non è per essi che pura e vile empiria. E non ostante tale smarrirsi delle *ragioni* nei dispareri, essi sostengono che la *ragione* (in qualche modo misterioso, che ai non iniziati non fu ancora svelato) possa pur cogliere indefettibilmente la verità. Cercheremo dunque di persuadere i dogmatici per un'altra via.

Gli idealisti dicono agli empiristi: — voi non potete determinare che cosa sia arte (e, del pari, che cosa sia diritto, morale, filosofia) se pretendete puramente e semplicemente porvi dinanzi i fatti e partire dall'esame di questi: poichè, se non sapete prima che cosa sia arte (o diritto, morale ecc.) non potete nemmeno sapere quali fatti vi convenga esaminare come appartenenti a queste sfere, quali fatti siano da sussumere in queste e quali no. Quindi occorre anzitutto avere il concetto di arte, diritto ecc. Solo possedendo previamente questo concetto, che non vi può

(1) *Matière et Mémoire*, III ediz., pag. 203.

dunque provenire dall'osservazione empirica, potete procedere all'esame, alla classificazione, al giudizio dei fatti ([1]).

Così dicono gli idealisti ed hanno ragione. Ma gli empiristi possono rispondere: — il concetto di ciò che sia arte (o diritto, sistema filosofico ecc.) non potete formarvelo che sui fatti, altrimenti sarà, o potrà essere, una vostra cervellotica ed arbitraria costruzione. Da che cosa d'altro che dai fatti — da quale presunta insufflazione divina — potreste ricavare quel concetto? E quand'anche fingiate, o crediate in buona fede, di portarlo in voi innato *a priori*, voi non avete fatto altro che attingerlo inconsapevolmente dai fatti di cui siete venuti a conoscenza e che hanno agito a vostra insaputa sul vostro spirito.

Questo dicono gli empiristi ed hanno ragione anch'essi.

Vogliamo formare il concetto sui fatti? Ma, allora, come racchiudere qualcosa nel concetto di opera d'arte e come escluderne qualcosa? Quando un prodotto qualsiasi viene avanti e dice: « io sono un'opera d'arte », quando *chiunque* dice ciò, voi dovete accettare quel prodotto per tale. Come no? Se volete escludernelo è il vostro parere soggettivo, il vostro concetto *a priori*, non più il fatto, che vi determina. Ma perchè il vostro parere soggettivo deve valere più di quello di quel qualunque individuo che afferma in un prodotto qualsiasi il carattere dell'opera d'arte? Così del bello: una teoria del bello dovrà, seguendo questo procedimento, essere costruita su

([1]) Per lo svolgimento di questo pensiero riguardo al concetto di filosofia cfr. COUSIN, *Introduction à l'Histoire de la Philosophie*, Lez. IV (Bruxelles, 1835, pag. 94 e segg.). GENTILE, *La riforma della dialettica hegeliana*, (Messina, 1913, pag. 146 e segg.); riguardo al concetto di arte, SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung*, ecc., Lett. X (*Werke*, l. c., p. 204).

tutti i fatti che in qualunque tempo e luogo e da chiunque vengono affermati quali fatti di bellezza. Ma come è possibile ciò?

Pretendiamo di possedere invece prima e *a priori* il concetto e con esso valutare i fatti? Ma un tal concetto *a priori* sarà capriccioso e arbitrariamente determinato, come provano gli sforzi sofistici che in questo caso bisogna poi compiere per farvi ad ogni costo quadrare i fatti che non vi entrano: e, per es., poichè si è definita l'arte come giuoco, costringere ad entrare in questa definizione anche quei suoi elementi che meno vi si prestano; o poichè la si è definita come espressione, far prestigiosamente sparire la grande quantità di quelle espressioni che non sono arte; o poichè la si è definita come assoluta creazione, chiudere gli occhi al fatto evidente che essa è per grandissima parte imitazione, copia, narrazione di sentimenti che essa trova presenti e non crea.

L'alternativa è senza uscita. Vogliamo determinare il concetto filosofico p. es. del diritto. Non v'è dubbio che per ciò occorre che prendiamo in esame i vari fatti di diritto venuti alla luce in ogni tempo. Ma non v'è dubbio altresì che per sapere quali fatti appartengano al diritto e quali no, occorre che possediamo già quel concetto del diritto che vogliamo mediante l'indagine dei fatti determinare. Ovvero, vogliamo stabilire il concetto di filosofia. È chiaro che bisognerà prendere in esame i sistemi filosofici; ma per sapere quale è sistema filosofico e quale no (e, p. es., invece, opera d'arte o di storia naturale ecc.) occorre che possediamo da bel principio, già formato, il concetto di filosofia di cui attraverso i fatti (i sistemi) andiamo in traccia.

Idealisti ed empiristi hanno entrambi ragione e perciò hanno torto entrambi. E la verità è che ciò che sia arte

(e così diritto, morale, filosofia ecc.) non si può determinare, perchè da un lato occorrerebbe averne il concetto prima di conoscere i fatti, prima d'aver mai conosciuto opera d'arte, legge, azione morale, libro di filosofia, e ciò per sapere quali fatti comprendere nel concetto e quali escluderne, quali fatti vadano ascritti alle opere d'arte, tenuti presenti ed esaminati come tali; e d'altra parte un tale concetto non possiamo formarcelo se non sui fatti o produzioni d'arte (o di morale, diritto ecc.) fatti che, mancandoci il concetto, non possiamo neppur sapere se siano fatti veramente di natura artistica (o morale, giuridica ecc.).

Noi ci affacciamo ad esaminare i fatti d'arte o di bellezza per fondare la nostra definizione di queste. Ma per ciò dovremmo tale definizione possederla già; dovremmo posseder già accesa la facella « che cosa sia arte, che cosa sia fatto estetico ». E per accenderci questa facella abbiamo bisogno d'aver prima veduti i fatti « opere d'arte, cose belle ».

È richiesto il concetto per sceverare opportunamente tra la massa i fatti della sfera da studiarsi. E occorre che i fatti di questa sfera siano già sceverati e studiati prima che ci possiamo formare il concetto di essa. Dovremmo procedere ai fatti avendo un concetto, e viceversa formarci il concetto dall'aver proceduto ai fatti. Ognuno dei due elementi ha bisogno di avere il suo punto d'appoggio sull'altro.

Ed è precisamente dall'impossibilità dell'avverarsi di questa contradittoria necessità — che il concetto ci dia i fatti e i fatti il concetto — che deriva l'immensa confusione e aggrovigliamento delle definizioni dell'arte e del bello (e di tutte le altre definizioni filosofiche) come è pure da ciò, che inizialmente deriva quell'impossibilità di

distinguere arte e filosofia, che metteremo in luce più oltre. I fatti non possono formare il concetto, perchè il concetto occorre previamente per determinare i fatti. Si parte dunque da un concetto; ma questo, per non essere formato sui fatti, è necessariamente arbitrario e permette quindi di sussumere in esso i fatti che meglio piace, ossia non riesce alla sua volta a sceverare, circoscrivere, determinare soddisfacentemente i fatti.

Ma, nonostante questi argomenti, ci pare di sentire taluno insistere: — che sofismi andate imbastendo! l'arte e il bello indefinibili! ma se ognuno invece sa benissimo cosa sono! — Qualora alcuno così dicesse noi risponderemmo: — suvvia, sentiamo, dite voi che cosa sono, datene voi la definizione. — L'arte, il bello, (egli risponderebbe) è questo e questo. — Orbene, ora che ne avete dato la definizione, credete voi che questa (seppure non incontrerà obbiezioni e ostacoli insormontabili scaturienti dalla vostra stessa riflessione fatta più profonda) non solleverà da ogni parte critiche, censure, negazioni? Credete proprio che la vostra definizione rimarrà di fronte a voi, di fronte a me, di fronte a ogni altro, ora e per sempre inconcussa? O non dovrete piuttosto riconoscere che la vostra definizione ecciterà tosto dimostrazioni che è manchevole e insostenibile, rettifiche, completamenti, proposte di definizioni diverse? Ma se sarà così — e non può non essere, chè sarebbe miracolo che alla vostra definizione non toccasse quel che è toccato a tutte le altre — come potete dire che l'arte *si* sa che cosa sia?

Se, infatti, colui che pretende d'aver dato *la definizione* va bene in fondo del suo pensiero, vede che v'è implicito niente meno che questo appunto, che cioè quella ch'egli asserisce essere la definizione che si può e si deve dare, debba essere da tutti accettata, rimanere per sempre

inattaccabile, dominare per sempre tutte le menti. Se ciò non fosse, se egli pensasse che la definizione che egli dà o a cui aderisce possa essere non ammessa, respinta, obliterata, sostituita, come è accaduto per tutte le altre, egli non la potrebbe più scorgere come la ferma verità, non potrebbe più ritenere che essa colga infallantemente il vero dell'oggetto, non potrebbe più dunque considerarla come la definizione, e alla certezza del suo definire si sostituirebbe il dubbio, cioè il sentimento dell'impossibilità di definire. Occorre dunque o ammettere tale impossibilità o non arretrarsi dinanzi alla pazza audacia di asserire che la definizione che si pronuncia sia quella che, singolarissima eccezione tra tutte quelle che furono, soggiogherà ora per sempre tutte le menti e rimarrà immutabile e perenne. (1)

* * *

Orbene: del bello e dell'arte — di queste cose che, come da solo prova l'eterno mulinare delle definizioni, non si riesce nemmeno a definire, cioè non *si* sa che cosa siano — si è preteso, con una di quelle aberrazioni che meglio dimostrano l'indefinita capacità delle più strane superstizioni che la mente umana possiede, di fare alcunchè di obbiettivo e di assoluto.

Vediamo quale è il cammino che ha condotto a questo incredibile paradosso.

---

(1) Giustamente Enesidemo diceva che vero è ciò che appare a tutti allo stesso modo (τὰ κοινῶς πᾶσι φαινόμενα), aggiungendo che ἀληθὲς nient'altro appunto vuol dire che μὴ λῆθον (non oscuro), conoscimento (γνώμη) comune (SESTO EMP. *Adv. Math.* L. VIII C. II, 8); — giustamente, quando con ciò s'intenda indicare l'*impossibile* condizione *essenziale* della verità.

II.

Il bello come entità extramentale.

Come lo sforzo principale dell' etica teoretica sta nel cercare se e in qual modo sia possibile l'obbiettività nel giudizio etico, cioè se e in qual modo sia possibile un giudizio sul sommo bene avente validità obbiettiva e universale, così, parallela a questa ricerca e destinata a rafforzarne i risultati, sta in generale in tutta la filosofia tradizionale e dogmatica, quella circa l' obbiettività del giudizio estetico. Parallelo alla ricerca del bene in sè, del bene assoluto, del bene sottratto alle fluttuazioni delle nostre coscienze singole e librantesi fuori e sopra di esse, e parallelo alle fatiche secolari e variopinte per assiderlo su tali basi, sta il proposito e lo sforzo di ricercare il bello in sè, il bello assoluto, il bello indipendente dai nostri soggettivi gusti o pareri e che ad essi si impone o deve imporsi. Se l' assolutezza del bello venisse messa in forse, grave pericolo correrebbe — ha sempre pensato la filosofia dogmatica, e non a torto — anche l' assolutezza del bene. « Negando l'assolutezza della fantasia, si verrebbe a negare anche quella della verità intellettuale o concettuale, e implicitamente della morale. Tolta l' assolutezza della fantasia la vita dello spirito vacillerebbe nella base » ([1]). Entrambe queste idee, queste ideali entità, queste perfezioni (e, a concludere la gloriosa trinità, insieme con esse il vero) devono essere assise sul medesimo fondamento granitico di assolutezza non suscettibile di venir

([1]) CROCE, *Estetica*, IV ediz. pag. 144.

intaccato e corroso dall' onda multiforme e volubile che muove dalle singole coscienze. Se uno dei baluardi, l'assolutezza del bello, crollasse, si aprirebbe una breccia che minaccerebbe di costringere alla capitolazione l' intera cittadella. Epperò, il vero, il bello, il bene, fondati tutti del pari su questa base di assolutezza, e magari anzi il bello nel vero e il buono nel vero, questa la solfa, che tuttora ci riecheggia nelle orecchie, della vecchia filosofia dogmatica, e che tornano a ricantarci i dogmatici recentissimi, il *leit-motiv*, in una parola, di tutti gli antichi e moderni « assolutisti » della filosofia.

La prima posizione di pensiero tendente a stabilire tale obbiettività è quella (in sostanza, nelle sue varie forme, di colorito platonico) che pretende fondarla sul concetto che il bello sia un' idea, un' entità, un tipo, esistente in modo del tutto indipendente dalla coscienza umana in generale e appartenente all' ipotetico mondo dell' essere in sè, dell' essere che esiste fuori e senza delle nostre menti. A chi sia tuttora, si dica come meglio piace, o in istato di innocenza e ignoranza filosofica, ovvero immune dal *morbus philosophicus* e non ancora rotto ad ogni vizio di sottigliezza speculativa, può parer tosto impossibile che vi sia chi sostenga una tesi di primo acchito così incredibile, una tesi cioè che si riduce press' a poco a dire che può esistere un bello che non sia bello per nessuno. Eppure costoro vi sono : e persino tra i partigiani della dottrina dei valori, poco fa in voga, cosa che può apparire più incredibile ancora, perchè la tesi in bocca loro assume questo significato mostruoso che il bello è un valore eppure può esistere indipendentemente dalla coscienza

valutatrice; qualcosa come dire che il valore della carta moneta può esistere indipendentemente da ogni Stato, da ogni banca, da ogni insieme di rapporti sociali e convenzionali che attribuiscano valore a quella carta ([1]).

Potremmo comodamente esemplificare questa prima posizione con la dottrina d'uno dei più autorevoli tra i nostri dogmatici moderni, sebbene non contemporanei, d'uno dei più tipicamente imperterriti costruttori di palesi fallacie a sostegno d'ogni forma assolutistica di pensiero,

---

([1]) Altri di questi teoristi dei valori per poter approdare alla valutazione assoluta fanno capo ad una coscienza normale, che, in contrapposto della coscienza empirica, sia quasi a dire l'organo di tale valutazione (Windelband). Concetto risibile, di cui ogni pagina del presente volume è una confutazione. — Si avverta che la scienza dove primieramente la teoria del valore fu formulata, l'economia politica, ne riconobbe esplicitamente la soggettività. Il valore, per essa, è non una qualità inerente alle cose, ma « un rapport que notre intelligence aperçoit entre deux choses » (CHERBULIEZ, *Précis de la science économique*, Parigi, 1862, vol. I, pag. 203); esso è semplicemente « le degré de desiderabilité » d'una cosa, e suppone un rapporto tra un uomo e una cosa, rapporto nel quale l'uomo è l'elemento di gran lunga più importante, per cui l'idea di valore « est subjective et non objective » (GIDE, *Principes d'économie politique*, Parigi, 1898, VI edit., pag. 35). Persino, quindi, l'affermazione che la carta-moneta abbia un valore subbiettivo e convenzionale e l'oro invece un valore obbiettivo, è falsa, secondo giustamente rileva il Simmel (*Einleitung in die Moralwissenschaft*, Stuttgart, 1911, vol. I, pag. 232); si dimentica, così asserendo, che « il valore non è assolutamente nulla di obbiettivo », che nè oro nè argento, nè cibi, nè vestiti posseggono un valore per sè, bensì lo ricevono « nel processo soggettivo della loro valutazione (Schätzung) », come provano i momenti di ascesi od altri simili stati psicologici e sociali, che li fanno apparire, o meglio diventare, senza valore.

il Rosmini. Questi, infatti, nella più informe tra le sue opere postume, ha lunghe, faticose, divaganti ed annaspanti pagine intorno al bello, le quali cominciano con l'affermazione che il bello è più obbiettivo ancora del bene, poichè, mentre il bene non può ridursi ad essere puramente conosciuto, chè in questo caso sarebbe sì oggetto della mente di chi lo conosce ma non bene suo, per cui essenziale all'esistenza del bene è che esso sia bene d'un subietto, invece la bellezza « appartiene alla forma obiettiva dell'essere come la verità » [1].

Potremmo dunque, dico, esemplificare quel primo aspetto che assume la concezione dell'obbiettività del bello con questa proposizione rosminiana, se essa non fosse inquinata dall'equivoco fondamentale che involge costantemente quell'amorfo mollusco o Proteo filosofico, pronto a prendere tutte le fogge e tutte le figure, che è l'essere ideale o possibile o comunissimo del Rosmini: equivoco consistente in ciò che quell'essere deve nell'istesso tempo non sussistere fuor della mente, non intendersi come reale in questo senso, ma insieme, pur potendo esistere solo come presente alla mente, non ridursi ad una modificazione del soggetto, non essere una forma o categoria mentale nel senso kantiano, essere invece il *termine* oggettivo dell'intelligenza, ossia la sua meta, il centro verso cui essa gravita, il lume in cui si affisa, a quella stessa guisa che la materia è il termine o la meta oggettiva della sensazione. Nodo complicato, come si vede, che, con manifesta stizza del Rosmini, finisce per venir da sè e involontariamente al pettine [2] e su cui con

---

(1) *Teosofia*, n. 1064.

(2) Cioè nei nn. 1440-1443 del *Nuovo Saggio*.

molta finezza e spirito metteva il dito il Gioberti nei suoi dialoghi tra la Formola, l' Ente e il Maestro ([1]). Sicchè, per navigare tra le sirti create da questo equivoco fondamentale, è d' uopo dire che pel Rosmini, il bello è obbiettivo — se non precisamente perchè appartenga alla realtà intesa nel senso di esistente anche senza la presenza d' alcuna coscienza e in quanto sia una qualità di questa realtà che anche senza la presenza d' alcuna coscienza che la avverta continuerebbe a sussistere — certo nel senso che non sorge dalla coscienza del soggetto, nè ad esso deve, come il bene, appartenere, ed è invece una fattezza della realtà, la quale non viene forse alla sussistenza attuale se non al contatto d' una mente, ma è dalla mente, non suscitata o creata, bensì trovata e semplicemente appresa.

Ora, contro questa prima forma dell' « assolutismo » estetico che vuol far consistere l' obbiettività del bello nel suo esistere indipendentemente e fuori dalla coscienza, insomma in una sua pretesa esistenza extramentale, il ragionamento sembra correre assai semplice.

Basta riconfermare che niente è bello se non lo è per qualcuno, se non piace a qualcuno. Se il bello è valore — si può in particolare opporre ai seguaci della teoria del valore che pure sostengono l' obbiettività del bello in questa prima forma — dunque non può esistere se non per qualcuno per cui sia valore, per cui abbia questo valore di bello, chè il valore non esiste indipendentemente da colui pel quale vale, fuori della coscienza per cui è valore e che, appunto col suo apprezzamento, come valore lo crea. Insomma, come bene scorgeva il Leopardi,

---

([1]) Cfr. GIOBERTI, *La Teorica della Mente Umana, Rosmini e i Rosminiani* ecc. (Torino, Bocca, 1910, pag. 73 e seg.).

« fuori della opinione dell' uomo o del vivente non esiste nè bello nè brutto ; e tolto il vivente, sono tolte *affatto* dal mondo, non solo le idee ma le qualità stesse di bello e brutto » ([1]).

Niente è bello se non lo è per qualcuno. Se lo negate, badate che cosa la vostra negazione implica. Essa implica che un oggetto che sia giudicato brutto da *tutte* le coscienze umane potrebbe nondimeno esser bello. Ma questa asserzione ci pone immediatamente davanti all' assurdo. Può un oggetto veduto da tutti come brutto pure essere bello? Provatevi a rispondere di sì a questa domanda. Se rispondete di sì; se uno solo risponde di sì, che è avvenuto? È avvenuto che colui che ha risposto di sì, colui che ha detto: « sì, io avverto benissimo che un oggetto veduto da tutti come brutto, pure può essere bello », ha potuto così rispondere solo perchè gli è balenata la possibilità che l' oggetto, scorto come brutto da tutti *gli altri*, sia scorto come bello da lui o da una coscienza superumana, della quale, per di più, in questo ultimo caso, egli, per poter rispondere affermativamente, sappia che essa scorge l' oggetto come bello. Ha detto inconsapevolmente: « sì, tanto è vero che io potrei, o Dio potrebbe, scorgerlo come bello, e che, in quest' ultimo caso, io posso sapere (seppure la mia risposta affermativa ha un fondamento) che l'oggetto si rispecchia come bello in tale coscienza divina ». Ha veduto la possibilità che nella sua isolata coscienza o nella coscienza divina si rifletta la bellezza di quell' oggetto quantunque per ogni altro occulta. Ha veduto, insomma, la possibilità che quell'oggetto brutto per *tutti*, sia bello per *qualcuno*; ossia ha

---

([1]) *Pensieri di varia filosofia* ecc. vol. III, pag. 141.

fatto, ancora, del bello il bello per una coscienza. — Ma resti, secondo l'ipotesi, l'oggetto brutto per *tutti*; si tolga, secondo l'ipotesi, la possibilità che alcuno dica « sì, è bello », e, allora come si può insieme affermare la possibilità che esso sia bello? Se, come è chiaro, un'affermazione non può partire che da una coscienza, su quale coscienza fondarsi per questa affermazione, dal momento che, secondo l'ipotesi, l'oggetto dev'essere brutto per tutti?

Che se, d'altronde, taluno pretenda negare la proposizione che niente è bello se non è bello per qualcuno, basta ancora chiedergli: voi dite che ciò non è vero e che v'è un bello in sè. Adunque, quale? Nell'atto che voi vi ingegnate a dimostrare e delucidare quale questo sia, non fate che esporre il *vostro* bello, il bello non *in sè* ma *per voi*. Dal momento che il bello è percepito, pensato ed esposto, esso non è più *in sè*, ma apparisce, non è più, per così dire, bello-sostanza, ma rappresentazione, non più noumeno, ma fenomeno. Un bello in sè dovrebbe non poter essere nè veduto nè espresso; essere inviso (se si concede la parola) e ineffabile. Ma se voi lo vedete, se, sia pure solo nel vostro pensiero, ne scorgete delinearsi la forma ideale, se ne parlate, ecco che esso diventa mera apparizione. Se c'è un bello in sè non se ne può parlare; se se ne parla non è più in sè. Tale il dilemma a cui non si sfugge [1].

---

[1] Il quale dilemma è la stessa cosa dell'energica dimostrazione dell'idealismo che dà Schopenhauer, quando mette in luce (p. e. *Die Welt* ecc. *Ergänz. zum ersten Buch*, Cap. I) che parlare d'un oggetto esistente indipendentemente da un soggetto è come voler concepire un oggetto non-oggetto; « weil ein objectives Dasein nur einem Subject gegenüber und als dessen Vorstellung denkbar ist ».

* * *

Questa è la ragione per la quale nulla v' è di più soggettivo di questa pretesa oggettività. Ognuno di coloro che espongono i caratteri del presunto bello in sè, espone dei caratteri che trovano vivamente dissidente ogni altro — eppure, parrebbe, se sono caratteri del bello obbiettivo ciascuno dovrebbe vederli tali e quali li vede colui che li espone. Che significa codesta dissidenza? Manifestamente che i caratteri dell' asserito bello oggettivo non sono che caratteri di ciò che scorge soggettivamente come bello colui che li espone. « Verità, unità, moltitudine, totalità », questi sono i caratteri obbiettivi del bello in sè, secondo il Rosmini [1]; e intanto non ce n' è uno solo (a cominciare dal primo che escluderebbe dal campo della bellezza produzioni che certo molti di noi riteniamo belle, come le *Favole* del Perrault, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, e fors' anco l' *Orlando Furioso*) che non susciti nella mente dell' uno o dell' altro di noi le più vive opposizioni. E quando il Rosmini ragionando su questi caratteri vuole applicare in sostanza anche al bello il suo principio che tutto conosciamo mediante l' idea dell' essere, quando si sforza in ultima analisi di far luogo anche in questo campo alla sua formola dell' « essere quale è nel suo ordine », quando tenta di aprire, con questo grimaldello che gli serve per penetrare in tutti i misteri dell' universo, anche i cancelli dell' estetica, quando richiama e conserva la sua antica definizione di bello « l' ordine della verità » [2], quando pensa che « nell' intuizione

---

(1) *Teosofia*, n. 1067,

(2) *Teosofia*, n. 1068.

dell' essere universale, e più esplicitamente nell' essere, che noi, avanzandoci nell' intellettuale sviluppo, vediamo nel suo ordine, abbiamo il principio d' ogni bellezza » (1); basta opporgli i tre soli nomi di Edipo, Oreste e Fedra — i cui eventi hanno fatto di continuo oggetto di rappresentazioni artistiche di diversa natura — per far vedere quale sorta di « essere nel suo ordine » sia ciò cui va dato il nome di bellezza e per sorprenderci a dubitare che piuttosto l' essere nel suo disordine costituisca quella bellezza almeno che dà materia all' arte. Il vero saggio, dice il Maeterlinck, non può comparire in nessun dramma, perchè, quando compare, « l' avvenimento s' arresta da sè prima delle lagrime e del sangue » (2), e analogamente il Lessing pensava che ciò che è stoico è non-teatrale (3). E appunto perchè ciò che dagli artisti è rappresentato come bello appariva a Platone il disordine e non l' ordine dell' essere, egli dava il bando all' arte dalla sua filosoficamente morigerata repubblica. Tanto sono davvero obbiettivi i caratteri che tutti gli assolutisti di questo primo tipo presumono di conoscere per certa e infallibile scienza, quali appartenenti al bello in sè.

Secondo, insomma, con energia e brevità e da un punto di vista più elevatamente metafisico, pronuncia il

(1) CALZA e PEREZ, *Esposizione razionale della Filosofia di A. Rosmini*, (Intra, 1870, vol. II, pag. 73).

(2) *La Sagesse et la Destinée*, (Parigi, 1905, pag. 34 e § XIII).

(3) « Alles Stoiches ist untheatralisch » ; quando si vede un uomo sopportare la sventura con grandezza d' animo, ciò non eccita che il freddo senso d' ammirazione (*Laokoon*, I).

Bradley, è impossibile prendere la bellezza come un'esistenza indipendente, anzitutto perchè alla sua essenza appartiene il piacere, cioè un'emozione, cioè una qualità che non può stare fuori d'un soggetto, poi perchè la bellezza è oggetto di percezione, a cui dunque è essenziale la forma relazionale, l'essere non per sè ma per altri, l'apparire, l'avere dunque il centro di gravità fuori di sè, *to fall outside itself*; e siccome ciò che è così rivestito essenzialmente della forma relazionale è mera apparenza, così anche il bello e con esso l'antitesi bello-brutto deve dunque nell'Assoluto essere in qualche modo eliminato e trasceso ([1]). E per dir tutto in una parola: questa prima forma dell'obbiettivismo estetico precipita di fronte agli argomenti che contro la possibilità dell'esistenza di oggetti indipendenti dalla coscienza sono emersi a poco a poco nel percorso del pensiero filosofico da Locke a Kant. Se nessuna realtà può essere extramentale, tanto meno può esserlo una qualità di essa realtà, come la bellezza. Se ogni realtà è rappresentazione, anche il bello lo è; e allora non può più esistere fuori dalla coscienza, essere in sè, essere noumeno, chè ciò ci condurrebbe all'ircocervo, o, come direbbe Schopenhauer, al « Sideroxylon » ([2]), d'una rappresentazione - noumeno ([3]).

([1]) *Appearance and Reality*, (Londra, Allen, pag. 485-6).

([2]) *Ib.* nel dialogo tra *materia* e *soggetto* (ediz. Reclam, vol. II, pag. 26).

([3]) L'infrangibile concatenazione e concludenza che questo ragionamento nel suo ambito possiede non esclude che stante la presenza d'un ragionamento opposto fondato nel suo ambito con altrettanta concatenazione e concludenza, il pensiero non vada circa questa questione a finire in un'irresolubile antinomia. È ciò che vedremo più oltre, quando si parlerà del bello fisico (Cap. IX, e cfr. del resto *Lineamenti di Filos. scettica*, pag. 240).

III.

Il soggettivismo assoluto.

Abbandonata questa prima posizione, non ne veniva perciò che fosse impossibile la concezione d'un bello assoluto ed obbiettivo, come pure di primo acchito parrebbe, dal momento che il bello diventato oramai una rappresentazione o formazione del soggetto, sembrava essersi trasformato in alcunchè d'essenzialmente soggettivo.

Rendiamoci conto del come, non ostante questa riduzione del bello alla coscienza del soggetto, pure la sua obbiettività continuasse a rimaner possibile.

Niente è bello se non è bello per qualcuno, si disse poc'anzi. Supponiamo ora che un oggetto fosse bello per una sola persona, potrebbe quell'oggetto essere bello? Supponiamo dunque che un pittore sia il solo a trovar bello il quadro che ha dipinto. Si potrebbe dire che è bello? Voi capite subito che la domanda perchè possa avere una risposta affermativa già di per sè esige che qualcuno confermi il giudizio del pittore e vi aggiunga il suo proprio e dica: « ma sì, è bello ». E se voi ora state pensando che però un quadro potrebbe essere bello anche se solo il pittore che l'ha eseguito lo scorgesse come tale, ciò avviene perchè non avvertite che nel pensare così non fate altro che pensare alla possibilità di unire il giudizio *vostro* a quello del pittore, di essere *voi* che direste: « ma sì, è bello ». Un dramma, continuamente fischiato da tutte le platee, può essere bello? In chi, se tutti

fischiano, può aver sede il giudizio « è bello? ». Chi lo dice? Forse il critico? Dunque il dramma, se mai, sarà bello solo se lo è per qualcuno. Ma se non ostante il critico, il pubblico continua a fischiare? Non piace, si dice. Non si riesce ad imporlo. Non si riesce a far trionfare il giudizio che esso sia bello. Bello sarà solo *se* riuscirà ad imporsi. In questo caso si dirà: i primi spettatori che hanno fischiato, erano in errore. Ma lo si dirà e lo si potrà dire solo perchè lo giudicano ora bello gli spettatori successivi. — È, insomma, esatto affermare che il bello di qualsiasi oggetto *diviene*, diviene a mano a mano che vi sono coscienze e gruppi sempre più ampi di coscienze che scorgono quell'oggetto come bello: e ne abbiamo la conferma nel fatto dei *belli nuovi* che ad ogni tratto saltan fuori in prodotti letterari od artistici, già da lungo tempo conosciuti in quanto oggetti, ma non come belli o non come rivestiti di quella bellezza.

È, del resto, la medesima cosa che accade col vero. Un pensatore pubblica un libro in cui gli pare, è *certo*, d'aver scoperto ed esposto una teoria scientifica, politica, filosofica, nuova e luminosa, che dovrebbe esercitare un'influenza decisiva sull'indirizzo futuro della materia di cui si tratta. Il libro cade nell'indifferenza universale: pochi lo leggono, e quei pochi non vi scorgono nulla di nuovo e nulla di luminoso. Avrà un bel dire il pensatore: ma io sono sicuro, io vedo con troppa chiarezza, evidenza e certezza, la luminosità e la novità della mia tesi. Egli non potrà mai aver la sicurezza che questa non sia una sua allucinazione e che egli non sia un pazzoide, se e finchè gli altri non veggano la luminosità e la novità che egli vede. Perciò, come si consola il pensatore della indifferenza con cui una sua teoria è accolta, del fatto che essa non sia accettata, o, come egli pensa, non sia compresa?

Dicendo: non importa; trascuratemi pure, disconoscetemi pure; possibile che non venga infine qualcuno il quale veda? Qualcuno, magari i posteri, finirà certo per scorgere nella mia dottrina quella verità luminosa che vi veggo io, che io son certo essa contiene. E questa è la ragione per cui al pensatore e allo scrittore fanno tanto piacere le lodi. Non è una questione di vanità. È una questione di vita spirituale. La lode data a ciò che io scrivo è l'approvazione data alla verità che io scorgo, è l'attestazione che questa verità è verità anche per altri, quindi è davvero verità, e non uno smarrimento mentale; la lode, adunque, attesta, conferma, suffraga che la mia mente è mente, che la mia ragione è ragione; ecco ciò che solo spiega il sentimento di trionfale e irraggiante soddisfazione che al pensatore e allo scrittore la lode dà [1].

---

[1] Qualcosa di analogo ha luogo mediante l'amore, in certi casi, rari, ma che pur talvolta accadono. Quando l'uomo riesce a far convergere interamente in lui l'anima, i sensi, le aspirazioni di felicità d'una donna; quando riesce a infiammarla di sè in guisa così invincibile che ogni tentativo di resistenza interiore in lei si infrange ed essa sfida per l'adorazione di lui ogni ritrosia, ostacolo, pericolo, rovina; quando l'uomo vede tutta la personalità d'una donna annientarsi nella sua e scorge la donna trovare la stessa propria più intensa delizia in questo annientamento e in questa prostrazione a lui; e quando ode le espressioni di dedizione con cui la donna gli manifesta un siffatto amore; allora l'uomo sente di esser diventato un Dio per la donna che l'ama così, e *quindi* (poichè *essere per qualcuno* è *essere*, poichè *esse est percipi*) di essere veramente un Dio, di dominare una creatura vivente così nel profondo come solo può un Dio, di poterla come un Dio creare e distruggere. L'adorazione da parte della donna india la sua personalità, come la lode la afferma e la conferma. Perciò la gloria e l'amore sono le più grandi e irresistibili ebbrezze umane.

E perciò, in un certo senso, si potrebbe dire che la verità, la luminosità, la novità d'una teoria, sono stabilite e dimostrate dal successo di essa e non possono esserlo altrimenti ([1]).

O più semplicemente: supponiamo che una proposizione o un principio qualsiasi sia scorto con tutta evidenza come vero da uno solo, e che tutti gli altri uomini neghino tale verità, e ridano della convinzione di colui e lo ritengano pazzo. Potrà quel vero dirsi vero? Manifestamente perchè ciò sia possibile occorre che almeno un altro lo scorga come vero e dica: « ma costui ha proprio ragione ». E se poi un terzo e un quarto s'aggiungeranno a dire lo stesso, ecco che quel vero si fa vero, diviene. E tanto più si fa solidamente e incontrovertibilmente vero, tanto più diviene, quanto più largo è il cerchio delle coscienze umane che lo scorgono come vero. Così per il bello.

Si supponga ora che alcunchè sia scorto da tutte le coscienze umane come bello. Si avrebbe in ciò un bello che, pur essendo soggettivo nel senso che posa entro la coscienza, pure, poichè risulta da una valutazione della

([1]) Come quasi sempre accade nei nostri maggiori problemi ad una linea di ragionamento perfettamente conclusiva corre in opposta direzione parallela una linea di ragionamento contrario che senza rovesciare il primo e sostituirvisi è pure altrettanto perfettamente conclusivo. Così vedremo più oltre come dal suo canto il « successo », per il fatto che assai spesso dipende da circostanze estrinseche, ossia dal caso (un editore compiacente ed abile, un giornalista amico, il danaro, il fatto che il libro che uno scrive caschi casualmente in mano a persone dall'entusiasno pronto e attivo che se ne fanatizzino e si dedichino a propagarne le idee) non può maggiormente servire come garanzia di verità e di bellezza.

coscienza umana totale, e veramente da un giudizio della coscienza dell'umanità costituita come totalità ed unità, sarebbe un bello obbiettivo e assoluto, perchè (in forza dell'istessa ipotesi) nessun giudizio contrario potrebbe pensarsi. Per coloro che ritengono che ogni realtà sia mentale, obbiettivo è, non già ciò che esiste fuori dalle nostre menti (chè nulla di tale esiste) ma, come dice il Lange parlando di Kant, « ciò che non già forse un sol uomo conosce in questa o quest'altra guisa in seguito ad una disposizione accidentale o ad un'organizzazione difettosa, ma ciò che l'umanità intera è forzata di riconoscere in virtù dei suoi sensi e del suo intelletto » [1]. Con altre parole, e per usare la definizione d'uno dei più insigni rappresentanti inglesi di questa corrente, il Bosanquet, obbiettivo, in questo senso, è « ciò che siamo necessitati a pensare » [2]. E siffatto concetto che l'obbiettività essendo (per dir così, dal lato interno) necessità di pensare, deve altresì essere (per così dire, dal lato esterno) perfetto ed assoluto accordo in un giudizio di tutte le menti umane, questo concetto che l'obbiettività si può solo erigere sul fatto che tutti la pensino ad un modo, che il giudizio che si afferma essere obbiettivo sia universale nel senso di esistente in tutti, questo concetto fu espressamente enunciato da Kant. « Quando un giudizio concorda con un oggetto, devono concordare anche fra loro tutti i giudizi sullo stesso oggetto, e così il valore

---

(1) *Histoire du Materialisme*, trad. franc. Pommerol. (Parigi, 1879, vol. II, pag. 118).

(2) « According to these ideas, the objective is, shortly stated, whatever we are obliged to think ». BOSANQUET, *The Essentials of Logic*. (Londra, 1914, pag. 11).

obbiettivo del giudizio di esperienza non significa altro che la sua validità universale. Valore obbiettivo e universalità necessaria (per tutti) sono quindi concetti reciproci. Ciò che l'esperienza m'insegna in certe circostanze, essa deve insegnarlo sempre a me e ad ogni altro » (1).

Se alcunchè fosse scorto come bello da tutte le coscienze umane, tale bello sarebbe obbiettivo ed assoluto nel senso che ora consideriamo, perchè, secondo l'ipotesi, nessuno potrebbe non trovarlo bello; bello cioè, necessariamente ognuno lo troverebbe. E così se un giudizio sul bello avesse tale universalità e validità per tutti, si potrebbe (nell'ambito di questa seconda posizione di pensiero) parlare d'una sua obbiettività (2).

Sfortunatamente, se v'è un campo in cui i dispareri degli uomini siano profondi e irriducibili, in cui le coscienze umane siano lontane da tale unità di valutazione, in cui siamo alle mille miglia dall'intenderci, è precisamente quello che riguarda che cosa sia bello. Ciascuno di noi, ciascuna scuola, setta o corrente ha in questo campo le sue proprie valutazioni differenti da quelle delle altre persone o gruppi e a queste spesso fieramente ostili, e ciascuna persona, scuola o gruppo ritiene con inflessibile sicurezza che la propria valutazione sia l'unica giusta. Parrebbe quindi che una volta tolto al bello il carattere

---

(1) *Prolegomeni* ecc., § 18 e 19 (trad. Martinetti). Si noti che il verbo che nell'originale corrisponde a quel « devono » e « deve » è *müssen*.

(2) « In fact — così il Sidgwick espone tale posizione di pensiero — when beauty is maintained to be objective, it is not commony meant that is exist as beauty out of relation to any mind whatsoever, but only that there is some standard of beauty valid for all minds ». (*The Methods of Ethics*. L. I, Cap. IX, pag. 114 della VII ediz.).

di realtà extramentale e ridottolo nei confini della coscienza, poichè manca del tutto su di esso quell'unità di valutazione da parte della coscienza umana totale, che sola sembra potere in tal caso esser base dell'obbiettività e dell'assolutezza, si dovesse di necessità essere sospinti alla conclusione che il bello è essenzialmente soggettivo e relativo.

Ma è qui che incomincia invece un ostinato e sottile sforzo dei dogmatici assolutisti, per fare del soggettivismo un soggettivismo assoluto, per riuscir a stabilire l'assolutezza e l'obbiettività del bello pur basandosi sul fatto che il bello è una formazione dello spirito e che questa formazione appare diversa nei vari spiriti o gruppi di spiriti. È cosa assai interessante seguire il processo di questo sforzo.

*
* *

Questo sforzo incomincia appunto con Kant. Ma per renderci conto della natura di esso riguardo al bello, bisogna incominciar a considerarlo nel campo della conoscenza teoretica e della morale.

Perchè percepiamo tutti la stessa realtà fenomenica? Perchè le cose che ci circondano, la natura insomma, è la stessa per tutti noi? Non certo perchè essa sia là, esistente della sua esistenza per sè stante e indipendente dalle nostre menti, e si rifletta in tutte queste, come se fossero specchi passivi, in modo uguale — chè, come da Locke in poi era stato dimostrato, nulla esiste in tal guisa. Bensì perchè la mente possiede certe forme delle quali imprime e con le quali foggia le cose che essa conosce, o, se così piace meglio metaforicamente esprimersi, attraverso le quali, e prendendone quindi la foggia, le cose esteriori devono passare per essere da noi conosciute. Se

e quando sono da noi conosciute esse assumono dunque queste forme che la mente possiede. Ma siccome queste sono le forme che possiede la mente in generale, anzi che costituiscono l'essenza della mente, così ogni nostra singola mente, seppure è mente, cioè se non siamo pazzi, deve possederle. Alla conoscenza di ciascuno di noi pervengono dunque le cose improntate e foggiate da queste forme uguali in tutti, ed ecco la ragione per cui (se siamo in istato di sanità mentale) il mondo delle cose materiali è lo stesso per tutti.

Fin qui tutto va a meraviglia. Le cose non sono una realtà extramentale, ma pure veramente sono le stesse per tutti, perchè la mente in ognuno di noi le foggia in guisa uguale. Siamo nel soggettivismo, perchè si tratta d'una realtà fatta dalla coscienza, ma in un soggettivismo veramente obbiettivo o assoluto, perchè essa è fatta da ogni coscienza nella stessa guisa. Ecco la tavola che mi sta dinanzi. Sebbene essa non sia certo una realtà extramentale, chè indipendentemente dalla coscienza (come da Locke in poi si dimostrò) non avrebbe alcuna esistenza, pure, come io davanti ad essa dico, ad es., è, cioè applico ad essa la categoria dell'*essere* (per praticare qui una semplificazione analoga a quella del Rosmini, chè l'esempio corre ugualmente) e la foggio entro questa forma, così del pari davanti ad essa l'uomo dell'età della pietra, un selvaggio ora vivente nel centro dell'Africa, o colui che nascerà fra un millennio, direbbe è, cioè la foggerebbe entro la medesima forma. Uguale assolutamente per ogni uomo d'ogni luogo e tempo, foggiata in modo uguale da tutti, la realtà di questa tavola è dunque soggettiva, sì, ma d'un soggettivismo assoluto.

Il ragionamento fila quindi a perfezione fin che siamo nel campo dei giudizi percettivi, della pura e semplice

realtà fenomenica. Ma non è già più così quando passiamo al campo della morale. Uccidere e mangiare i vecchi o sostentarli e venerarli, praticare il coniugio monogamico o quello poligamico o poliandrico, l'errore di là dai Pirenei che è verità al di qua (come diceva Pascal), questo è, ognuno lo sa, lo spettacolo che ci offre la fenomenologia morale. Davanti a questa tavola ogni uomo applica la categoria dell'essere e dice *è*; ma siamo ben lungi da ciò che, nella stessa guisa, davanti alla medesima azione ogni uomo applichi in ugual modo la categoria morale, la categoria cioè del dover fare o dover evitare, e che in presenza della medesima azione (analogamente al caso della tavola) tutti ugualmente dicano « è da farsi » o « è da tralasciarsi ».

Come riuscire in presenza di ciò a fondare ugualmente l'obbiettività e l'universalità del giudizio morale? L'artificio a cui ricorre Kant consiste, come è noto, nel dire press'a poco: non importa che uomini di diversi tempi e paesi (o anche di diverse convinzioni) riconoscano come da farsi azioni diverse, e pure diverse azioni come da non farsi; non importa, cioè, che la materia della morale sia diversa. Per l'universalità e obbiettività del giudizio morale basta il fatto che tutti hanno sempre riconosciuto e riconoscono che c'è qualcosa che va fatto e qualcosa che va tralasciato, che tutti distinguono un moralmente lodevole da un moralmente biasimevole, che tutti hanno un senso del dovere, che in tutti opera (per usare una frase di moda) la sintesi *a priori* etica, cioè che tutti sussumono qualcosa (checchè poi questo sia) nel concetto: « ciò è morale »; — basta, in una parola, l'universalità della forma. A ciò s'aggiunga poi — prosegue l'artificio kantiano — che le diversità di giudizi morali derivano da errori scaturienti da passioni, da ignoranza, da malintesi, da immaginazione, da « sofistica naturale », e che se da

ciò ogni uomo si liberasse e poi guardasse ben bene in fondo della sua coscienza scoprirebbe colà allora il vero giudizio morale e questo sarebbe per avventura in tal caso uguale in tutte le coscienze. Il giudizio a cui così si approda è dunque quello che, se anche non seguito, sta scritto però nelle coscienze di tutti, anche del delinquente; è quindi quello che è universale, e perciò obbiettivo, o che, se anche non lo è di fatto, empiricamente, lo è deontologicamente o di diritto; è quello che, se non è, *dovrebbe* essere universale, perchè è quello che corrisponde alla ragione autentica e pura, allo spirito in sè, o in altri termini possiede quell'evidenza misteriosamente caratteristica e speciale e arcanamente diversa da tutte le altre evidenze, quella evidenza, per così dire, tutta seta, che il Rosmini chiamava evidenza intellettiva.

Contro questo artificio io ho spesso usato di un paragone, che ripeto perchè mi pare calzante. Dire che il giudizio etico possiede una consimile universalità della forma, e che questa è sufficiente, sarebbe come dire che la valida universalità del giudizio matematico consiste in ciò che due numeri moltiplicati l'un per l'altro danno sempre e per tutti un prodotto, quando poi il prodotto di due numeri determinati risultasse diverso per questa e quella coscienza; o in ciò che per tutti e sempre $2 + 2 = 4$ quando poi 2 lire + 2 lire risultassero per uno 3 per uno 5 lire. Il dire che basterebbe qui questa universalità della forma quando poi si incontrassero tali diversità nel suo applicarsi alla materia o al contenuto concreto, farebbe ridere. Ma non fa ridere, anzi si prende con grande solennità, quello che pure non è altro che il medesimo concetto portato da Kant nella morale.

Se vogliamo lumeggiare con un esempio di attualità la vacuità di questo concetto, basta che guardiamo alla guerra

da cui siamo testè usciti. Per quanto concerne l'universalità delle categorie, o concetti o principî sommi e generalissimi, tale universalità tra i belligeranti è sempre esistita. Tutti universalmente fin dall'inizio hanno sempre professato principî come quelli di « giustizia », « libertà », « benessere dei popoli » e simili, ossia queste mere e vuote categorie furono sempre universali, comuni a tutti. Anche alla vigilia dell'epilogo, in quelle mere categorie che erano i quattordici punti di Wilson, tutti si dichiararono d'accordo, ossia esse erano universali. Se l'universalità delle pure categorie avesse la menoma importanza e il menomo significato, la guerra non avrebbe dovuto aver luogo. Ma, come il linguaggio comune si esprime: tutto sta nel vedere che cosa voi intendete con quei principî generali; o, come si direbbe in linguaggio filosofico, tutto sta nel vedere quale materia o contenuto voi sussumete entro quelle categorie che, in quanto vuote, sono comuni a voi e a noi. L'essere invece la guerra irresistibilmente scoppiata, l'avere essa proceduto contro ogni velleità d'accordo sino ad una fine risolutiva, dimostra dunque l'assoluta insignificanza della comunità o universalità delle semplici categorie. Ma questo, che la guerra ci pone in luce vivissima, è vero per tutta la sfera della morale, nella quale del pari, l'unica universalità significante e seria sarebbe quella del contenuto sussunto nella categoria o forma o concetto del dovere, mentre una universalità che si pretenda fondare sulla universalità di tale categoria, pura e vuota, pur nella diversità del contenuto che essa sussume, è semplicemente irrisoria e costituisce nient'altro che uno scherzo filosofico [1].

---

[1] L'invincibile confutazione che la guerra arreca all'idea di universalità dello spirito e ad ogni concezione dogmatica è posta più

Quanto poi all'altra parte dell'artificio kantiano secondo cui se si volesse correggersi dalle passionali e volontarie deviazioni mentali si scoprirebbe in fondo alla coscienza, che non può errare, il vero giudizio morale, e questo (appunto perchè la divergenza implicherebbe, dall'una o dall'altra parte, errore) si troverebbe essere comune a tutte le coscienze, qui è il punto in cui l'assolutismo filosofico diventa assolutismo politico e sociale e va verso l'Inquisizione, apertamente difesa dagli scrittori di questa tendenza, come il Croce. Ma ciò urta contro la indiscutibile sincerità e la fondata razionale chiarezza con cui gli uomini professano convinzioni morali pugnanti. Noi, per esempio, che vediamo nella nostra coscienza, scorgiamo bene che non per volontaria deviazione passionale, ma con pienissima sincerità e sul fondamento di chiare e accuratamente vagliate ragioni, abbiamo ritenuto la guerra di ieri indispensabile per il maggior bene dell'umanità. Ma Tolstoi, l'apostolo della non resistenza, non la pensava così. Ora se non potremmo certo tollerare che Tolstoi redivivo ci dicesse: « noi la pensiamo diversamente su di un punto essenziale di morale: ma bada; se tu vorrai correggerti dalle deviazioni passionali da cui ti sei volontariamente lasciato offuscare la mente, scorgerai che era meglio non resistere, ossia la penserai come me, ossia si formerà l'accordo, l'unità, la comune universalità dei nostri concetti morali » — se ciò non tollereremmo, d'altra parte saremmo discretamente arroganti se pensassimo di essere noi coloro cui sia lecito dire a Tolstoi: « correggiti dei tuoi volontari offuscamenti intellettuali, e allora circa

---

ampiamente in luce nei miei due volumi *Lineamenti di Filosofia scettica* (Zanichelli) e *L'Orma di Protagora* (Treves).

la guerra la penserai come me ». La verità è che ogni qualvolta tra noi e altri esistono divergenze etiche, estetiche ecc., noi incliniamo irresistibilmente, specie quando queste divergenze si affrontano davvicino nella discussione e vengono ai ferri corti della polemica, a ritenere che chi diverge da noi pensi l'assurdo. Non riflettiamo che l'altro, con la medesima evidenza e autorità, ritiene la stessa cosa di noi. L'artificio kantiano consistente nel dire: « se ci si corregge dagli errori volontari, si approda tutti al medesimo giudizio morale », prende, e non può non prendere (poichè ognuno pensa d'esser lui quegli che è nel vero e attende la correzione dagli altri) l'aspetto d'un « correggiti e la penserai come me » di cui noi rivolgiamo la punta a chi diverge da noi. Non pensiamo che costui con l'istesso diritto e convinzione dirige a noi la punta d'un « correggiti e la penserai come me ». Sicchè il tentativo di approdare ad un'universalità e obbiettività del giudizio morale attraverso la correzione dei pretesi errori volontari, resta radicalmente e senza speranza frustrato.

Assurdo

IV.

L' « imperialismo » estetico kantiano.

Dall'inutilità di questo sforzo di Kant per fondare un soggettivismo assoluto ed obbiettivo nella morale — sforzo, che come si vede, è sostanzialmente lo stesso di coloro che lo esprimono in quest'altro linguaggio: l'obbiettività, l'universalità, l'identità della morale risiede nel pronunciato o nella « sintesi *a priori* » non di questo o quello

spirito particolare e accidentale, ma dello Spirito assoluto; quasichè vi fosse un autentico provino o un infallibile reagente chimico per constatare se ciò che parla in me o in te è il vero o schietto Spirito assoluto, e non uno spirito annacquato e adulterato, dal momento che a giudicare di ciò non vien mai fuori lo stesso Spirito assoluto in persona, ma chi giudica, e pretende giudicare inappellabilmente è sempre lo spirito particolare e soggettivo dell'uno o dell'altro di noi, di me su di te, di te su di me — dall'inutilità di tale sforzo, passiamo a vedere come Kant lo trasporti nella sfera estetica.

Qui il fatto che ciascuno di noi trova belle cose diverse, che taluno trova bello ciò che altri esteticamente abborre, è così evidente, che sembrerebbe non ci si potesse sottrarre al soggettivismo e al relativismo. E, come appare dai suoi appunti pubblicati dopo la sua morte, Kant vi fu un momento fortemente inclinato. Ma il preconcetto sistematico e dogmatico riprese il sopravvento e lo condusse ad architettare una delle più singolari e temerarie costruzioni che mai si potessero escogitare, una di quelle che meglio giustificano la proposizione del Leopardi che il tedesco in filosofia delira [1]. Essa ha luogo nella prima parte della *Critica del giudizio*.

Un conto, egli dice, è il piacevole, un altro conto è il bello. Un cibo è piacevole, e in questo caso se io affermo che un determinato cibo è piacevole, sopporto volentieri che mi si corregga l'espressione e mi si ricordi che devo

---

[1] *Pensieri*, III, 405 e cfr. le acute osservazioni circa la vuotaggine della filosofia tedesca derivata dall'indefesso isolarsi dalla realtà e dalla società e chiudersi nello studio, che fanno i pensatori germanici, in IV, 337.

dire: è piacevole per me. Ma non è più così nel mio giudizio che una cosa è bella. Chi « dà per bella una cosa pretende dagli altri lo stesso piacere; non giudica solo per sè, ma per gli altri.... dice perciò: la cosa è bella, e non fa assegnamento sul consenso altrui nel proprio giudizio di piacere sol perchè molte altre volte quel consenso vi è stato: egli lo esige » [1]. Nel caso del giudizio estetico, a differenza del giudizio su ciò che è piacevole, il giudizio implica « l'universalità, cioè la validità per ognuno », sicchè « quando l'oggetto si dichiara bello, si crede d'avere in sè una voce universale e si esige il consenso d'ognuno, mentre ogni sensazione individuale dovrebbe decidere solo pel contemplatore e pel suo sentimento di piacere » [2]. Nel giudizio estetico, adunque, « è la validità universale dello stato sentimentale nella rappresentazione data, quella che come determinazione soggettiva del giudizio di gusto, dev' essere fondamento allo stesso, e avere per conseguenza il piacere circa l' oggetto » [3]. Ne deriva che nel giudizio estetico, « noi non permettiamo a nessun altro di essere di altro parere » [4]; non diciamo « che ognuno si accorderà, ma che si dovrà accordare col nostro giudizio » [5]. In poche parole, e per uscire da questo tortuoso linguaggio kantiano, quando giudico che una cosa è bella, cioè, quando pronuncio un giudizio estetico, sento che, a differenza del giudizio su ciò che è piacevole al palato, esso deve valere, non per me solo, ma per tutti; sento la profonda e irre-

---

(1) *Critica del giudizio*, 7 (trad. GARGIULO, Bari, 1907).
(2) *Ib.*, 8.
(3) *Ib.*, 9.
(4) *Ib.*, 7.
(5) *Ib.*, 22.

sistibile esigenza che quel giudizio valga per tutti gli altri, come per me; sento che esso ha la pretesa di essere universale; sento che quella visione di bellezza che io ho non è una semplice piacevolezza dipendente forse dalla particolare costituzione dei miei organi di senso, ma una visione che risplende allo spirito in sè e che deve dunque risplendere a tutti gli spiriti umani. — Orbene, questo carattere del giudizio estetico, cioè non la sua universalità di fatto, ma l'esigenza o pretesa che esso ha di essere universale, è quello che fonda per Kant l'universalità e l'obbiettività nell'estetica.

Nel campo della realtà fenomenica, il soggettivismo obbiettivo, l'universalità, era completa e perfetta: ciò che è per me è per tutti gli enti provvisti di ragione. Nel campo della morale, cominciava già in larga misura ad insinuarsi il sotterfugio e l'equivoco: ciò che deve farsi per me è diverso da ciò che deve farsi secondo altri; ma l'universalità sta in questo che per tutti esiste un certo dover fare e forse in ciò che in seguito al fantastico processo di correzione delle nostre coscienze queste scorgerebbero tutte come da farsi le medesime azioni, che c'è insomma un certo giudizio che, se non è, almeno dovrebbe essere universale. Nel campo dell'estetica, l'artificio diventa un vero giuoco di prestigio; perchè io sento con irresistibile forza una certa visione di bellezza come propria non del mio temperamento, ma della ragione umana, ossia dello spirito universale, perchè quindi questa visione di bellezza ha l'esigenza di essere condivisa da tutti, perciò solo il giudizio estetico è universale e obbiettivo. La pretesa all'universalità equivale all'universalità.

Ma tutto quello che ciascuno di noi, pure in piena divergenza dagli altri, scorge dentro di sè con irresistibile forza d'evidenza come bello (e, del pari, come buono o

vero) tutto possiede questa esigenza all' universalità. Ci pare impossibile (come spesso tale esigenza esprimiamo) che chi dissente da noi non abbia mente per capire, o cuore per sentire, o occhi per vedere. Frattanto a costui che dissente pare con l' identica forza proprio impossibile la medesima cosa riguardo alla nostra visione del bello ed anche lui la combatte dicendo a noi: ma apri gli occhi, dunque; guarda, capisci, senti. Le visioni del bello etiope, cinese, europea, hanno tutte del pari negli animi in cui sono radicate questa irresistibile esigenza all' universalità. Anche il piacevole al palato l'ha: poichè ci sono certi sapori così universalmente accetti e confacenti alla natura umana, che se taluno non li ama diciamo eziandio in tal caso che « ci pare impossibile » e pensiamo ad un' aberrazione del gusto o a una posa. E su questa esigenza all' universalità, su questa irresistibile pretesa ad essere universali, con cui ciascuno dei giudizi più contrastanti si afferma violentemente nel pensiero di chi lo professa, si pretenderebbe sul serio di fondare un' universalità e obbiettività del bello significante e concreta. Ma universalità di qual mai dei vari giudizi sul bello, se il contrasto tra essi è perpetuo e irriducibile e insieme uguale in tutti l' esigenza all' universalità? E così tale dottrina è sospinta a quello che ne è in ultima analisi il contenuto occulto. È sospinta cioè a dare alla domanda ora fatta, questa tacita e implicita risposta: universalità del giudizio mio. La visione del bello che il mio *io* ha, il giudizio sul bello che il mio *io* formula — e ciascun *io* contrastante dice di sè tacitamente lo stesso — sono la visione adeguata allo spirito in sè, il giudizio dello spirito in sè, la visione e il giudizio che hanno il diritto di essere universali. Infatti, dato il principio, che l' esigenza all' universalità significa universalità legittima, e se non di fatto, di dovere, stante la molte-

plicità delle visuali contrastanti che con eguale autorità affacciano tutte quella esigenza, quale criterio rimane se non quello di pensare che è la visuale che appare a *me* come posseditrice della validità universale, quella che deve indiscutibilmente averla?

Ora in questa dottrina appunto sta la spiegazione filosofica della delittuosa condotta seguìta in questi anni dalla Germania. Non forse come generalmente si ritiene il Nietzsche, il quale anzi con Schopenhauer e Heine è, io credo, uno dei meno tedeschi fra i pensatori tedeschi [1], ma proprio Kant è il filosofo dell'imperialismo germanico. Quando, in principio della guerra, i Treitschke, gli Hauptmann, gli Harnack ed altri cotali, affermavano che la grandezza e il benessere del mondo dipendono dal predominio della cultura, della mentalità, del carattere, della morale tedesca, e così giustificavano la guerra di sopraffazione provocata dal loro paese; quando la Germania, in Polonia, nei ducati danesi, dovunque mette il piede, vuole (a differenza dell'Inghilterra) imporre la sua lingua, i suoi costumi, la sua famosa organizzazione e disciplina, la sua *forma mentis*; tutto ciò non è se non la trasposizione sul terreno politico dell'assolutismo e veramente imperialismo etico-estetico kantiano, non è se non l'applicazione del principio kantiano che l'esigenza all'universalità vale universalità, l'applicazione dell'insolente dogmatismo, che si riduce a dire: ciò che lo spirito in me scorge

---

[1] « In complesso (scrive il Nietzsche di Schopenhauer) egli non considerò come un onore l'esser nato appunto fra i tedeschi »; e il Nietzsche per suo conto in ciò l'approva, aggiungendo: « ed io non so davvero se nelle nuove condizioni politiche avrebbe avuto un sentimento diverso ». (*Schopenhauer educatore*, Perugia 1915, pag. 78).

come bello (e rispettivamente come vero o come buono) ossia, ciò che io vedo come bello, è il bello per lo spirito in sè, e quindi è, o deve essere, il bello per tutti.

V.

Compendio e critica della « Filosofia dello spirito ».

Anche in Italia però questo dogmatismo è penetrato e vi ha fatto di recente fortuna. Anche da noi si proseguì, e con maggiore audacia e fallacia insieme, il tentativo di fare del soggettivismo un soggettivismo assoluto, di ricavare dal soggettivismo l'obbiettività. Ciò per opera di quella filosofia che — con quel medesimo τῦφος con cui i dogmatici di ieri, i rosminiani, si chiamavano l'un l'altro e chiamavano il loro piccolo gruppo « gli amici della verità » — posa ad essere quella a cui lo spirito in sè ha fatto le sue confidenze e affidato i suoi più riposti segreti, quella che di questo spirito in sè ci squaderna dunque dinanzi, nelle sue pagine, l'intima e più autentica essenza.

In qual modo aveva potuto tentare Kant di fondare l'universalità e l'obbiettività, pur avendo ricondotto tutta la realtà conoscibile nella coscienza del soggetto? L'abbiamo visto. Abbandonando ogni materia, contenuto o applicazione concreta; rinunciando esplicitamente ad ogni universalità di questi e affermando che tale mancanza d'universalità di essi non conta; fissandosi unicamente sulle forme, sulle categorie, sui concetti, o principî generalissimi, e dichiarando che l'universalità che questi posseggono è quella che basta a fondare un'universalità e

obbiettività valida e significante. In una parola, l'universalità era raggiunta solo facendo capo alla genericità più spoglia d'ogni determinazione concreta, e, quindi, come abbiamo constatato, più priva d'ogni significato positivo.

Tale, e condotto anzi con quel maggior rigore, che, se dal punto astrattamente logico è più apprezzabile, riesce però ad un resultato ancora più fallace, poichè sempre avviene che uno svarione iniziale quanto più è logicamente sistematizzato, tanto più diventa grave, — tale, dico, è l'indirizzo essenziale della filosofia del Croce la quale, in molti dei suoi elementi principali, non è tanto, come generalmente si ritiene, una rinnovazione dell'hegelianismo, quanto un kantismo più metodicamente schematizzato.

La linea fondamentale di questa filosofia si può enunciare in due parole. Lo spirito che è pura attività e non sostanza (e già sin qui non si capisce come vi possa essere un'attività che sia attività di nessuna sostanza, ossia attività di nulla [1]), manifesta questa attività in quattro forme, due teoriche e due pratiche. Le prime due sono l'attività estetica e quella logica, le seconde due l'attività utilitaria e quella morale. Tale quadruplice attività si esplica con quel fatto solenne e sacrosanto, di cui gli assolutisti italiani contemporanei, non pronunciano mai il nome senza farsi il segno della croce, che è la cosidetta sintesi *a priori*, questa specie di « pillole Pink » della metafisica, buone a dar la salute sempre e per tutto, e a cui si ha la passione di « ridurre » ogni cosa: la logica e l'estetica,

(1) Si può vedere la discussione che di questo concetto dello spirito abbiamo fatto in *Lineamenti di filosofia scettica* (Bologna, Zanichelli, pag. 237 e segg.).

l'economia e l'etica, e finalmente anche l'educazione [1]. Quadruplice attività e quadruplice sintesi, adunque. Sintesi *a priori* estetica, logica, utilitaria e morale. E tutta questa filosofia si restringe così a queste quattro proposizioni: 1° che questa o quest'altra immagine ci colpisce, ci impressiona, ci pare tanto bella (o brutta) che ci sentiamo sospinti a cercar d'esprimere l'impressione che essa ci fa (sintesi *a priori* estetica); 2° che troviamo qualche immagine non solo bella (o brutta) ma altresì vera, « storica », corrispondente alla realtà (ovvero falsa), insomma che troviamo qualcosa realmente esistente (sintesi *a priori* logica); 3° che questo o quest' altro atto ci risulta « da farsi », vantaggioso, praticamente utile (sintesi *a priori* economica); 4° che giudichiamo una qualche azione non solo « da farsi » perchè praticamente utile, ma « da farsi » perchè, altresì, moralmente buona (sintesi *a priori* etica).

Che vuol dire tutto ciò? Semplicemente questo: che lo spirito sussume qualche cosa, qualche fatto o atto, alcunchè di concreto, entro la sua idea di bello, di vero, di utile, di bene morale, lo unisce o sintetizza con tali idee, e con ciò *fa* quel qualche cosa bello, vero, utile, morale; o, in altre parole, che il nostro spirito scorge alcunchè come bello, vero, utile, morale; o in altre ancora più semplici parole, che come bello, vero, utile, morale qualcosa ci risulta.

Nessuno, naturalmente, può mettere in dubbio questi ovvii *truisms*. Ma una filosofia che non voglia giuocar d'equivoco è precisamente a questo punto che è obbligata a pronunciarsi per l' uno o l'altro corno di questo di-

---

[1] Vedi GENTILE, *Sommario di Pedagogia*. (Bari, 1913, Parte II, Cap. IV).

lemma. Che alcunchè ci risulti bello, vero, utile, morale, non significa nulla. Cio che importerebbe si è: che cos'è questo alcunchè? O dunque questo alcunchè non può essere più precisamente fissato, non può venir determinato in modo obbiettivo, universale, valevole per tutti, e allora i partigiani di questa dottrina sono tenuti a dichiarare esplicitamente e lealmente che la loro filosofia, ben lungi dall'esser filosofia dell'assoluto, è assoluto relativismo e scetticismo. O l'alcunchè di bello, vero, utile, morale si può determinare obbiettivamente e con validità universale, e allora essi son tenuti a dirci che cosa questo alcunchè sia [1].

Ma la filosofia dell'assoluto si guarda bene dal far ciò, come pure dovrebbe; e con molto prudente opportunismo. Chè ogni tentativo che essa facesse per dire che cosa questo alcunchè sia, infrangerebbe di nuovo irremissibilmente il suo assolutismo nel relativismo, perchè la

---

[1] Perchè, essendo l'utile una delle quattro forme dello spirito assoluto, pari in valore alle altre tre, l'assolutezza deve predicarsi solo del bello, del vero e del bene e deve solo per questi tre essere di reciproco sostegno (*Estetica*, pag. 144), e non anche dell'utile? Perchè nel luogo dell'*Estetica* ora citato si scivola via proprio sulla forma dell'utile, particolare scoperta dell'autore? Gli è che per quanto riguarda l'utile è manifesto che esso non si può obbiettivamente e universalmente determinare e che dipende dalle circostanze, dai luoghi, dai tempi, dalle nature individuali. Ora il fatto che l'utile è collocato in questa filosofia sullo stesso piede del vero, del bello e del buono, dovrebbe bastar a mettere in luce che anche questi al pari di quello dipendono dalle circostanze, dai tempi, dai luoghi, dagli individui, e variano con essi: — ossia a far cadere dal viso di questa filosofia la maschera assolutista e a farla apparire quale essa è, ma non vuol confessare di essere, puro e semplice scetticismo.

metterebbe di fronte al fatto che i caratteri che essa indicasse come propri di questo alcunchè di bello, vero, utile, morale, non sono riconosciuti come tali da moltissimi altri pensatori, ossia non posseggono l'obbiettività e la validità universale. Per tener fermo all'universalità e all'assolutezza, essa è dunque obbligata, precisamente come Kant, a stare sulle vette più nude e squallide della vuota genericità, e a non poter andare al di là di questa insignificante proposizione che qualche cosa ci risulta bello, vero, utile, buono, pretendendo nello stesso tempo che questa vacuità contenga in sè l'assolutezza, l'universalità, l'obbiettività più piene, ricche e perfette. Ma finchè con Platone si dice che esistono le idee archetipe del cavallo, dell'albero ecc., si dirà cosa che, se è sbagliata, almeno si propone di avere un contenuto concreto; quando invece per giungere all'assolutamente universale si dice che questo consiste nelle idee « bello, vero, utile, buono », checchè come tale ci risulti, si approda a quell'universalità che, per essere accompagnata da un'intera genericità, è l'assoluto, sì, ma l'assoluto nulla [1].

Nè vale, come questa filosofia tenta, buttarsi audacemente appunto alla via più disperata di fondare l'assolu-

[1] Già Enesidemo aveva messo in luce questo contrasto tra il totale e vuoto accordo nelle definizioni del buono e del bello e la completa dissipazione di esso accordo in ogni applicazione concreta. Tutti consentono (egli dice) che v'è una certa bellezza corporea, ma poi sono in irriconciliabile dissidio nel preferire questa a quella, l'etiopica, la persiana ecc. Tutti d'accordo εἶναι τι ἀγαθὸν καὶ κακόν, però κατ' εἶδος πρὼς ἀλλήλους πολεμοῦσιν (SESTO EMP., Adv. Math. L. XI, 42-44).

tezza proprio su ciò che ne è la negazione, ossia sul divenire interpretato con arbitrario e sofistico capovolgimento del suo significato. Non vale, cioè, l'asserire: ogni vero ed ogni bene (e così si dovrà dire del bello e dell'utile) trapassano bensì, ma per essere sostituiti da un vero e da un bene ancora più alti; dunque, lo spirito in questo processo di perpetuo divenire che è la sua stessa vita, si trova sempre in un perenne momento presente di verità e di bene morale (e così di utile e di bello). È sempre nel vero, è sempre nel bene, ecco dunque l'assolutezza e l'universalità del vero e del bene. Non vale. Chè il fatto che il vero ed il bene trapassino solo per essere sostituiti da un maggior vero e bene, gioverebbe all'assolutismo solo se con questi ultimi si fosse raggiunta la meta stabile, ferma, assoluta; se questi ultimi alla loro volta non trapassassero anch'essi per essere sostituiti da un nuovo vero e bene, a cui incombe il medesimo fato: e, poichè trapassano o trapasseranno, non si mostrassero altrettanto nulli quanto il vero e il bene di ieri oggi diventati falso e male. Niente ci autorizza a dire, considerando solo l'istante presente, che siamo sempre nel vero e nel bene, anzichè, considerando l'istante passato che segnò la caduta del vero e del bene di ieri, o l'istante futuro che segnerà quella del vero e del bene di oggi, dire che siamo sempre nel falso e nel male. Anzi nessuna differenza c'è dal dire l'una al dire l'altra cosa. Veramente, in un sì fatto equilibrio eterno, ma eternamente instabile, il vero e il bene (di ieri rispetto ad oggi, di oggi rispetto a domani) è sempre falso e male, e il falso e il male (quello di oggi, ma che ieri non lo era; quello di domani, ma che oggi non lo è ancora) è sempre vero e bene. Il falso e il vero, il bene e il male, trapassano di continuo l'uno nell'altro, in questa filosofia. L'un si fa l'altro,

l'uno è l'altro. Tra il falso e il vero, tra il bene e il male non c'è nessuna distintiva demarcazione, nessun criterio permanente, obbiettivo, universale di discriminazione. E sia. Ma questo è essenzialmente — e, se si è leali, si deve apertamente proclamarlo — non filosofia dell'assoluto, ma scetticismo. E come scetticismo fu sempre considerato e dal pensiero comune per cui il fatto che « tout passe » esprime non l'allegrezza di posare nell'assoluto, ma il senso di sconforto davanti al nullificarsi d'ogni cosa, e dal pensiero religioso per cui l'aggirarsi e il riaggirarsi perpetuo di tutto, il nascere, il tramontare, è vanità delle vanità, e dal pensiero filosofico, a cominciare dalla recisa antitesi platonica tra ciò che è e ciò che diviene, per finire col Rosmini, che contro questo medesimo concetto del divenire professato da Hegel « anche qui — oppone — la parola in sua bocca mente come al solito; un assoluto che mai non posa, sempre passa, *et quidem* passa in niente, non è certo assoluto: e l'appicicargli una parola non è un renderlo tale, se non per quelli che sono tutti in sul comperar parole » ([1]). Dal coro dell'*Ippolito* d'Euripide che sente svanirsi la speranza e la fede negli dèi

> Se i casi e l'opre de' mortali io miro:
> Tal di vicende instabili
> Volve la vita un incessante giro ([2]);

all'imprecazione del Nietzsche: « questo eterno divenire è una falsa commedia di burattini, per la quale l'uomo

---

([1]) *Saggio storico-critico sulle categorie e la dialettica.* (Torino, 1883, pag. 438).

([2]) Trad. BELLOTTI, V. il senso di pessimismo e di rivolta, in questi versi espresso, che l'accorgersi del « divenire » (come del fatto

dimentica sè stesso, è un passatempo che sbrana l'individuo e lo disperde a tutti i venti, è l'eterno giuoco insulso che il tempo, grande fanciullo, gioca per noi e con noi...., nel divenire tutto è vuoto, menzognero, superficiale, degno del nostro disprezzo; il problema che l'uomo deve risolvere, può essere risolto solo partendo dall'essere, dall'essere così e non altrimenti, dall'immutabile » (1) — quanto v'è di più vivo nella coscienza umana insorse sempre contro il divenire come contro la nostra più sicura maledizione e suona protesta contro il cinico e lugubre scherzo per cui lo si vorrebbe far passare come il nostro regno dei cieli (2).

VI.

L' « universale concreto ».

Nemmeno ci si affretti troppo a respingere l'accusa di vuota genericità che noi moviamo al crocismo rinfacciandoci trionfalmente l' « universale concreto ». Questa dell'hegeliano « universale concreto » è una solenne mistificazione, che val la pena di mettere in luce nella sua versione crociana.

L'universale, pel Croce, è ciò che egli chiama il « concetto puro » e che oppone agli « pseudoconcetti ». Sotto

---

che il reggimento degli dèi non corrisponde alle esigenze etiche) destava nell'ancor vergine pensiero greco, bene descritti da E. Meyer, *Gesch. d. Alterthums* cit., vol. IV, p. 157 e tutto il cap. IV del L. III.

(1) *Schopenhauer educatore*, cit., p. 41.

(2) Cfr. *Lineamenti di filosofia scettica*, cit., pag. 241 e segg.

il nome di concetto puro — eminentemente atto ad ingenerare equivoci e confusioni — null' altro si intende se non un fatto ad ogni momento constatato, con nomi più precisi e più semplici, nella filosofia passata e presente. Il fatto, cioè, dell' attività pensante o pensiero in atto: qualcosa d' assai simile alla percezione intellettiva del Rosmini, per cui noi, mediante il lume dell' idea di essere possibile, siamo capaci non solo di sentire, ma di pensare e concepire, e di avere dalle cose non solo sensazioni brute, bensì di apprenderle intellettualmente e averne l'idea; la riproduzione di ciò che lo Spaventa descriveva come unione dell' atto del concepire e di quello che è concepito [1], alcunchè d' intimamente affine a ciò che il James chiama « concezione » [2]. Questa attività pensante o pensiero in atto, non resta mai; da quando essa è sorta — da quando cioè, il pensiero ci fu — ha continuato a spiegarsi e a svolgersi nell' umanità, ha continuato a pensare,

[1] SPAVENTA, *Logica e metafisica*. (Bari, 1911, pag. 351). Leggendo le pagg. 351-368 di questo volume si scorge subito che la teoria del concetto del Croce è fatta sulla falsariga di esse e non è che la riproduzione di questa dottrina spaventiana del 1867, alla sua volta esposizione di quella dell' Hegel.

[2] *Principi di Psicologia* (trad. FERRARI, Milano, 1905, Capitolo XII e spec. pagg. 340-1). « Chiamiamo concezione quella funzione per mezzo della quale identifichiamo un soggetto di discorso numericamente distinto e permanente; i pensieri di cui essa si serve come di veicoli prendono il nome di concetti.... La parola concezione.... non significa strettamente nè stato mentale, nè ciò che lo stato mentale significa, ma la relazione tra i due, e, più propriamente, la funzione dello stato mentale nel significare per l' appunto quella cosa particolare ». — « Concezione » insomma per James è la potenza di pensare sotto forma di concetti.

ha continuato ad avvolgere di sè la realtà (il dato), ad avvolgerla nella trama dei suoi concetti (« pseudoconcetti ») ed a mettere alla luce così una serie di spiegazioni e interpretazioni della realtà. Tali concetti (« pseudoconcetti »), interpretazioni e spiegazioni, sono sempre veri e sempre falsi, perchè di continuo superati. Ma quello che v'è di assoluto è ciò che questi concetti (« pseudoconcetti »), provvisori e caduchi continuamente genera, perennemente crea, trasforma, distrugge, rinnova, sostituisce, è l'eterna fonte di essi, l'inesausta scaturigine di pensiero, ossia l'attività pensante stessa, vale a dire il « concetto puro » [1].

---

[1] È un'interpretazione assai favorevole questa che diamo del pensiero del Croce. Perchè le confusioni sono infinite. Talvolta (*Logica*, 2ª ediz., pag. 54) pare che il « concetto puro » si suddistingua in quattro: bello, vero, utile, bene. Ma se è così: 1° non si può più dire che la logica è scienza del concetto puro perchè essa tratta solo del vero e anche gli altri sono concetti puri; 2° anche il bello sarebbe allora concetto e non più intuizione senza concetto? Pare anche (*Ib.*) che « i concetti distinti non possano essere in numero infinito », cioè siano solo quei quattro. Poi ci si presenta come « concetto » (puro o pseudoconcetto?) quello di « desiderio assurdo », « rimorso », « santo proponimento » (*Ib.*, pag. 104), di « volontà » (pag. 105), e anche il concetto di uomo (*Ib.*, pag. 140). Ma il concetto di uomo è « concetto » nel senso crociano (concetto puro) o concetto nel senso ordinario (« pseudoconcetto »)? Se in quest'ultimo, perchè ora la confusione di linguaggio di designarlo col nome riservato al concetto puro? Se nel primo, ma diventa ora « concetto puro » anche un fatto che lo stesso Croce dice altrove esplicitamente essere empirico? Ancora. « Il sillogismo non è se non connessione di concetti ». (*Ib.*, 82). Puri o pseudo? « Pensare il concetto significa pensarlo nelle sue distinzioni, metterlo in relazione con gli altri concetti e unificarlo con essi nell'unico concetto » (*Ib.*, pag. 83). Che cos'è quest'uso confusionario e promiscuo della parola « concetto »,

Concetto puro, che è quindi l' unica categoria. È inutile specificare che siano le dodici kantiane, o un altro numero, le categorie di cui c' è bisogno che il pensiero impronti le cose perchè queste abbiano esistenza. Basta dire che, perchè le cose vengano all' esistenza è necessario che esse siano pensate, intellettivamente percepite, ossia investite da quell' attività concipiente che è il concetto puro e in essa sussunte ; basta dire che è necessario che il concetto puro o « l' io (per usare un' efficace espressione del Lachelier) concentri nella sua unità e incateni nella sua identità ogni diversità sottoposta alla coscienza » [1]. Il concetto puro o attività concipiente corrisponde così al mondo.

Esso è quindi l' universale. È l' universale perchè è la potenzialità concipiente infinita, quella con cui si può pensar tutto e che è necessaria perchè tutto sia chiamato all'esistenza del pensiero, che è l'unica esistenza possibile [2].

Ora, come questa attività pensante in atto o concetto puro realizza tale sua universalità? Non nel pensare il genere astratto che non vive se non nelle varie specie, non nel pensare la specie astratta che non vive se non negli individui, ma nel pensare la stessa totalità degli

---

che si era stabilito riservare pel « concetto puro », così per questo come per i concetti in senso comune? « I concetti non derivano dall' atto intellettuale della percezione, ma entrano come costituenti in quell' atto stesso » (*Ib.*, pag. 110). E qui, si intende i concetti in senso crociano o nel significato ordinario? L' aggrovigliamento non potrebbe essere più completo.

(1) *Du fondement de l' Induction*. (Parigi, 1902, pag. 33).

(2) « Il concetto è l'universale in quanto è l'unità che comprende (concepisce) in sè tutte le cose. L'universalità è l'atto del concepire : la concezione ». (SPAVENTA, op. cit., pag. 359).

individui, degli esseri e dei fatti individuali, in quanto questi esistono e sono pensati nei reciproci rapporti che li collegano tra di loro e col tutto. Questa totalità di vite e di fatti individuali in cui quell'universale che è l'attività pensante in atto, il pensiero, la « concezione » del James, il « concetto puro » del Croce, articola, specifica, realizza tutte le proprie differenze, rappresenta così il concretamento del concetto puro medesimo: l'universale concreto.

Insomma: l'attività pensante, il pensiero in atto, in quanto pensa le singole cose pur scorgendole interconnesse nel tutto o in un mondo, le singole cose in quanto, per esistere, devono posare entro l'atmosfera di pensiero ed essere da questa avvolte; i fatti in quanto sono pensati, e il pensiero in quanto pensa i fatti — questo è l'universale concreto del Croce. La filosofia è, sì, dottrina del concetto puro. Ma, come Kant aveva detto che le categorie senza le intuizioni sono vuote, così il Croce, proseguendo lo sviluppo della medesima idea, stabilisce che il concetto puro non si dà fuori dalle rappresentazioni, non può esistere che incorporato in esse, solo in tale incorporazione con esse viene alla luce[1]. Da ciò l'identificazione di verità di ragione con verità di fatto, di verità *a priori* con verità a posteriori, della filosofia con la storia, cioè della scienza che studia la vita dello spirito, col pensamento, non di astrazioni, (di ciò che il linguaggio

[1] E già qui si può osservare: poichè ciò è come dire che il concetto *puro* non esiste (infatti *puro* nient'altro vuol dire se non *puro* dalle rappresentazioni), che mai sarà la filosofia o la logica definita scienza del concetto *puro*? Manifestamente la scienza del nulla. E se invece essa è scienza dell'incorporazione concetto-rappresentazioni (la quale soltanto ha esistenza), cioè dei fatti, come si può continuare a definirla dottrina del concetto *puro*?

comune chiama « concetti », « puri concetti », e che il Croce chiama « pseudoconcetti ») bensì di fatti singoli, concreti, individuali, vivi, di quei fatti cioè soltanto pensando i quali il pensiero è pensiero, lo spirito esiste. Ma il pensamento dei fatti individuali, concreti, vivi, lo fa appunto la storia. « Dalla percezione geminano la coscienza del realmente accaduto, che nelle sue forme letterarie eminenti prende il nome di storia, e la coscienza dell'universale, che nelle sue forme eminenti prende il nome di sistema o filosofia: e filosofia e storia, non per altro che per il nesso sintetico del giudizio percettivo donde nascono e in cui vivono, costituiscono la superiore unità che i filosofi hanno scoperto ([1]), e che gli uomini di buon senso scoprono, a lor modo, sempre che osservano che le idee sospese in aria sono fantasime, e ciò che solo è vero e solo degno di essere conosciuto, sono i fatti che accadono, i fatti reali » ([2]).

Ed è appunto qui che il crocismo fa completa bancarotta.

E anzitutto si avverta. L'universale concreto vuol dire, adunque, l'insieme, la totalità dei fatti (storia o mondo) in quanto esistenti nel *medium* della percezione intellettiva, investiti, « informati » dal pensiero. Orbene: ciò potrà, sì, essere *concreto*, ma non è affatto *universale*. La confutazione che il James fa del monismo è invincibile eziandio contro l'universale concreto crociano, che si può veramente anch'esso descrivere come quel modo di concepire le cose in cui « oggetto e soggetto, adorato e adoratore, fatti e conoscenza dei fatti si fondono in uno, e dove nulla resta

([1]) Forma modesta per alludere, garbatamente, al nome di colui che fece tale *scoperta*.

([2]) *Breviario d'Estetica*. (Bari, 1913, pagg. 85-86).

al di fuori di quest'uno, che è solo e che possiamo chiamare indifferentemente atto o fatto, realtà o idea, Dio o creazione » ([1]). Ciò è seducente. Il male è che « non esiste alcun punto di vista, alcun focolare di conoscenza, da cui il contenuto dell'universo sia, tutto intero, visibile d'un solo colpo d'occhio » ([2]). « Il mondo reale, come è dato obbiettivamente in questo momento, è la somma totale di tutti i suoi esseri ed avvenimenti attuali. Ma possiamo noi pensare una tale somma? possiamo immaginarci per un istante che cosa sarebbe una proiezione di tutta l'esistenza in un determinato istante? Mentre io parlo e le mosche mi ronzano intorno, un gabbiano piglia un pesce alla foce del Rio delle Amazzoni, cade un albero nelle solitudini di Adirondack, un uomo starnuta in Germania, in Tartaria muore un cavallo, due gemelli nascono in Francia. Che cosa significa ciò? La concomitanza di questi fatti e d'un milione d'altri fatti egualmente sconnessi, stabilisce forse un legame razionale fra di essi, e li unisce in qualcosa che per noi significhi un mondo? » ([3]). E dov'è, si può inoltre domandare, la mente in cui tutti questi fatti individui si trovino, il pensiero che tutti li pensi? Innumerevoli fatti sono esteriori l'uno all'altro, e nessuna mente esiste che, pensandoli tutti, ne formi un insieme organico. Nessuna mente, nessuno spirito percepisce o pensa il mondo, la totalità dei fatti, ma solo molti spiriti, o se così si vuol dire, frammenti separati dello spirito, percepiscono o pensano parti o frammenti separati del mondo. Per rendere coerente la dot-

([1]) *La volontà di credere.* (Milano, 1912, pag. 182).

([2]) *Le pragmatisme* Trad. française LE BRUN. (Paris, Flammarion, pag. 141).

([3]) *La volontà di credere*, pag. 158.

trina occorrerebbe « la concreta unione noetica » — altra espressione jamesiana la quale designa esattamente la stessa cosa che l'« universale concreto » del Croce — « operata da un onnisciente (*all-knower*) di tipo percettivo che venisse a conoscere d'un sol tratto ogni parte di ciò che esiste » (1). Occorrerebbe « l'idea d'un soggetto onnisciente che vede tutte le cose, senza eccezione, quali formanti un solo ed unico fatto sistematizzato » (2). Occorrerebbe, in una parola, aggiungere alla dottrina in discorso, l'esistenza di quello che il Royce chiama « l'Io inclusivo » (3), l'esistenza positiva d'una coscienza universale e assoluta di cui le nostre siano i singoli pensieri che essa dovrebbe racchiudere nella sua unità. Occorrerebbe insomma aggiungere l'esistenza d'un Dio trascendente. Ma ciò è precisamente quello che la « filosofia dello spirito », che è anche « filosofia dell'immanenza », esclude nel modo più reciso. Allora lo « spirito » non è che « gli spiriti » — non Mente, ma menti — e viene perciò in questo « universale concreto » a mancare alla pretesa universalità il legame connettivo che solo può costituirla (4).

---

(1) *Some problems of philosophy.* (Londra, 1911, pag. 128).

(2) *Le Pragmatisme*, pag. 156.

(3) Cfr. *Lo spirito della filosofia moderna.* (Bari, 1910, Vol. I, ultime pagine).

(4) Meritano di essere riportate queste righe in cui R. A. P. ROGERS, *A Short History of Ethics* (Londra, 1911, pag. 186), parlando di Hume, dà, nel medesimo tempo la dilucidazione e la confutazione di ciò che è nel linguaggio del Croce « l'universale concreto » e che egli chiama *Concrete reason.* « La ragione è stata talvolta descritta come la facoltà unificatrice dello spirito, il potere di afferrare una totalità, di apprendere l'uno nei molti e i molti nell'uno, di riconoscere che le verità, tanto teoretiche quanto pratiche,

Ma supponiamo pure si possa sostenere la realtà di questa universalità per ciò che tutti i frammenti del mondo esistono, per quanto in sconnessione, in frammenti di spirito, perchè cioè, quand' anche nessuna mente pensi tutti i fatti, pure i singoli fatti sono però sempre pensati da singole menti. Non per questo l' universale concreto diventerebbe una cosa maggiormente seria.

Esso, infatti, poichè, come s' è visto, significa l' insieme dei singoli fatti in quanto pensati, o « informati » dal pensiero (e resi così esistenti, resi fatti), il pensiero in quanto si concreta pensando i fatti, l' incontro, l' unione, il combaciare del pensiero e dei fatti, non è altro che quella medesima tautologia che il Lange rimproverava giustamente a Kant e consistente nel dire « che l' esperienza dev' essere spiegata mediante le condizioni generali di ogni esperienza possibile » [1]. L' universale crociano non è che il pensiero che pensa i fatti perchè esso occorre per pensar tutto, ossia per chiamar tutto all' esistenza, e nell' istesso tempo i fatti individui (« la storia ») dal pensiero pensati, in cui esso si incarna e si concreta, di cui cioè esso stesso, poichè deve pensare qualcosa, ha alla sua volta bisogno per venire all' esistenza. L' univer-

---

non sono isolate, ma formano un sistema connesso. Questa facoltà (ragione concreta) è indubbiamente posseduta dall' uomo in qualche grado, ma la sua sfera è ristretta, a cagione delle limitazioni della esperienza temporale, dei difetti di memoria e in generale della finitudine della conoscenza umana. Se la ragione concreta possedesse una sfera completa, noi dovremmo essere capaci di intendere il significato di tutti i particolari e la loro posizione nello schema totale dell' Universo ».

[1] *Histoire du matérialisme* (trad. franc. POMMEROL). Parigi, 1879, Vol. II, pag. 620.

sale crociano ci dà dunque la veramente importante nozione che ogni cosa che per noi è, è da noi pensata, e che questo di essere da noi pensata, è l'unico elemento universale che vi è nelle cose che sono per noi. O, in altri termini, la filosofia del Croce, con un immenso apparato di dottrina e con la posa di aver scoperto il mondo nuovo, approda sotto l'imponente appellativo di « universale concreto » a queste trite proposizioni: perchè ci siano fatti conosciuti (e il predicato si può sottintendere chè senza essere conosciuti non ci sono fatti) occorre la conoscenza; i fatti sono conosciuti solo mediante e dentro la conoscenza, la conoscenza è conoscenza solo conoscendo qualche cosa; e ciò che soltanto ha valore è l'addivenire dei fatti individuali e concreti alla conoscenza o al pensiero, la conoscenza dei fatti individuali e concreti.

Questa filosofia adunque comincia ad asserire di essere filosofia dello spirito assoluto, a dichiarare, con ogni sorta di esecrazione e scongiuri, ogni traccia d'empiria bandita dal campo filosofico, e quindi a schiacciare sotto il peso del più profondo disprezzo ogni filosofia positivista ed empirica [1]. Così comincia. E come finisce? Con l'uni-

[1] Una delle maggiori singolarità a cui la sua implacabile caccia all'empiria sospinge il Croce è quella per cui, secondo lui, anche il concetto di uomo è empirico (*Logica*, 2ª ed., pagg. 239-240). Ora è chiaro che se spirito vale ragione, pensiero, vale anche uomo (a meno di non far capo alla trascendenza, ciò che il Croce esclude). Per sapere dunque ciò che sia spirito bisogna che io possa separare un uomo da un gatto o almeno da un sasso, cioè che abbia ed applichi il concetto di specie. Se questo è empirismo, e perciò uomo è concetto empirico, allora è concetto empirico anche quello di spirito. E così il Croce, accecato dal suo astio contro le scienze naturali, empiricizza anche il suo assoluto.

versale concreto e con l'identità di filosofia e storia, la quale significa identità della filosofia coi fatti concreti, avvenuti, positivi (chè questa è la storia), significa (come, s'è visto, lo stesso Croce chiarisce) che la filosofia sta nel conoscere ciò che è « solo degno di essere conosciuto », vale a dire « i fatti che accadono, i fatti reali ». Ma che è questo in cui va a finire la filosofia dello spirito, la filosofia dell'assoluto? Che diversità tra questa conclusione e la sistemazione dei fatti reali, positivi, scientifici che, sotto il nome di filosofia positiva o di filosofia sintetica, il Comte o lo Spencer ci presentano come vera filosofia? Che differenza tra quella conclusione e il più pretto empirismo? Nessuna. L'aver dedicato volumi su volumi a dare un immenso rilievo alla circostanza che lo spirito è tutto perchè senza di esso nessun fatto esisterebbe e che i fatti non esistono se non in quanto pensati, non vi può separare affatto, quando poi concludete che la filosofia sta nel conoscere « i fatti che accadono, i fatti reali », da chi, come l'empirista o il positivista, senza parlare di quella circostanza o dimenticandosene, si metta a studiare quei « fatti che accadono », quei « fatti reali » che voi riconoscete costituire la filosofia. I fatti non hanno già cambiato aspetto per ciò che voi insistete nella dimostrazione che senza lo spirito non ci sono (ossia che senza la conoscenza non vi sono cose conosciute) e l'altro vi passa sopra. Si tratta ciò nonostante sempre dei medesimi fatti: e quando nell'un sistema si dice che la filosofia è la storia, ossia « i fatti che accadono », i « fatti reali », si dice la stessissima cosa di quel che si dice nell'altro quand'anche in questo i fatti fossero presi come realtà extraspirituali e per sè stanti. Anzi l'empirista e il positivista si comportano con molta maggior serietà; poichè se la filosofia è la « storia », cioè i fatti, essa deve consistere non nel

ripetere a perdifiato che i fatti non esistono se non sono pensati, che nulla si conosce se non c'è conoscenza, che dunque lo spirito è l'assoluto; ma nello studiare quei « fatti che accadono », quei « fatti reali » in cui voi stessi avete finito per risolvere la filosofia risolvendola nella storia, fatti i quali restano sempre i medesimi ed hanno bisogno di venir nel medesimo modo studiati, sia che si impieghi un volume a dimostrar che tutto ciò che è un fatto dev' essere pensato, sia che non se ne parli nemmeno. Più serio, diciamo, l'empirista, precisamente per la stessa ragione che se si legge un libro, la cosa importante e seria è pensare a ciò che si legge e non già trascurare il senso del libro (i fatti) per dirigere tutte le proprie meditazioni sul punto che per leggere occorre la luce (che lo spirito è l'assoluto, che per conoscere occorre la conoscenza). Se la filosofia è storia, cioè i fatti, non è più il caso di riempire i libri di filosofia di « concetto puro », « di spirito », di sintesi », e di cacciarne appunto l'empiria cioè i fatti. Bisognerà invece che essi sieno pieni dei fatti. Come la filosofia può rimanere scienza del concetto *puro* (cioè depurato dai fatti) se è ora identica alla storia, ossia al pensamento dei fatti? « Concetto puro », « spirito », « sintesi », saranno tutt' al più un preambolo della trattazione filosofica. Ma la sostanza di questa dovranno essere i fatti.

Poichè, adunque, « storia » non è che un nome fuor del comune per coprire quei medesimi fatti che costituiscono la filosofia in ogni sistema empirico, così con l'universale concreto e con l'identificazione di filosofia e storia, il crocismo, che moveva dal « concetto puro », dalla sintesi », dallo « spirito », capovolge sè stesso e finisce proprio al polo opposto, cioè in quell' empiria che è la sua bestia nera, nei « fatti che accadono » nei « fatti reali ». Vale

a dire, esso non si regge se non diventando, nè più nè meno, il « radical empiricism » del James.

Infatti, il movente che spinge il Croce a togliere valore ai concetti, a identificare filosofia e storia, a parlare di universale concreto, è lo stesso per cui il James approda al suo « empirismo radicale » ; è, cioè, il pensiero che quelli che il James e il linguaggio comune chiamano « concetti », e che il Croce (per riservare il nome di « concetto » a ciò che meno equivocamente si potrebbe chiamare « concezione » o « attività concipiente o pensante » o « pensiero in atto », chiama « pseudoconcetti »), sono manipolazioni arbitrarie ed astratte, incapaci di farci cogliere il vivo pulsare della realtà, e che la realtà sta nei « percetti ». « La carta geografica concettuale » (avverte il James) è « superficiale in grazia dell' astratezza dei suoi elementi, e falsa in grazia del loro carattere di quantità discrete ». Perciò « lungi dal far sì che le cose appaiano più razionali diviene la fonte di inintelligibilità del tutto gratuite. La conoscenza concettuale è per sempre inadeguata alla pienezza della realtà. La realtà consiste tanto di particolari esistenziali, quanto di essenze, di universali e nomi di classi (*class-names*) ; e delle esistenze particolari noi veniamo a conoscenza solo nel flusso percettivo (*perceptual flux*) » ([1]). Quindi « se lo scopo della filosofia fosse di prender pieno possesso di tutta la realtà per opera della mente, nulla al di fuori della totalità dell' immediata esperienza percettiva potrebbe costituir la materia della filosofia, perchè solo in tale esperienza si ritrova intimamente e concretamente la realtà ». Senonchè, per poter estendere la nostra conoscenza oltre il momento dell' esperienza noi abbiamo bisogno di creare quei « simboli ideali »

([1]) *Some problems etc.*, cit., pag. 78.

che sono i concetti. Però non dobbiamo mai dimenticare che essi, essendo « sparuti estratti della percezione, sono sempre rappresentanti insufficienti di essa », e che « le fattezze più profonde della realtà si trovano solo nell'esperienza percettiva » (1). Perciò « il significato dei concetti consiste sempre nella loro relazione coi particolari percettivi ». Essendo « fatti di percetti (*percepts*) o distillati da parte di percetti, il loro ufficio essenziale è di coalescere di nuovo coi percetti, riconducendo la mente nel mondo percettivo con la possibilità di poter meglio dominare la situazione in questo ». Quindi il pieno valore della conoscenza concettuale « si ottiene solo combinandola di nuovo con la realtà percettiva » (2). E in conclusione: il flusso percettivo non può mai essere sostituito e la formula definitiva è quella dell' « insuperabilità della sensazione » (3).

Questa la dottrina che, completata con altre vedute accessorie, di cui non occorre qui far cenno (4), il James chiama « radical empiricism ». Ora, come ognuno scorge, l'identificazione di filosofia e storia e l'universale concreto del Croce sono la precisa cosa di questo empirismo radicale.

VII.

Croce, James e Bergson.

Ma qui importa stabilire come siffatta *diminutio capitis* dei concetti di fronte a ciò che James chiama « percetti »

---

(1) *Ib.*, pagg. 96-97.

(2) *Ib.*, pagg. 57-58.

(3) *Ib.*, pag. 79 e v. per intero specie i cap. IV e V intitolati *Percept and Concept* di questo volume poco noto fra noi.

(4) Vedile riassunte nella prefazione agli *Essays in Radical Empiricism*. (Londra 1912).

e Croce « storia » o « universale concreto », non sia, nè nell'uno, nè nell'altro caso, soddisfacente. E ci dà modo di dimostrarlo quel che risulta dalla terza delle filosofie che, insieme con quelle due, forma — si dica come meglio piace — o la triade filosofica che tiene « lo campo » del pensiero contemporaneo, o, con le parole di Ardigò, la triade delle « filosofie vagabonde »: quella del Bergson.

L'originalità del Bergson, che taluno dei suoi fautori trascorre sino a chiamare un nuovo Aristotile, ci sembra si possa legittimamente contestare. Il principio fondamentale della sua filosofia, quello dell'evoluzione creatrice, non è evidentemente altro che la rinnovazione della filosofia di Eraclito. Quel principio implica che la realtà, l'assoluto, il noumeno è il cangiamento in sè, non già alcunchè che cangi, « che la realtà è il movimento e non qualche cosa che si muove » (1). Ora, questo principio costituiva appunto la caratteristica della filosofia di Eraclito, la quale consisteva in ciò « che il tutto deva essere moto e nient'altro fuori del moto ci sia, sicchè non si muove soltanto tutto, ma tutto è moto. E qui sta il proprio della dottrina eraclitea, e dove differisce da quella di Talete, di Anassimene, di Empedocle e altri filosofi più o meno contemporanei suoi » (2). Questa identità del bergsonismo coll'eraclitismo trova la sua conferma nel fatto che, come pel Bergson i concetti non colgono ma alterano il reale, e

(1) H. W. CARR, *The Philosophy of Change.* (Londra, 1914, pag. 176).

(2) BONGHI, *Proemio* alla traduzione del *Teeteto*, pag. 102 e n. 258.

ad afferrar questo occorre quell' *ictus cordis* (come si potrebbe chiamare con la frase mistica di S. Agostino) che è l' « intuizione » e come quindi per lui il ragionamento discorsivo che è fatto di concetti, le parole che sono concetti espressi, risultano incapaci di rappresentare il reale, e in generale « celles-là seules de nos idées qui nous appartiennent le moins sont adéquatement exprimables par des mots » ([1]) — così precisamente la stessa cosa si pensava dai seguaci di Eraclito : ed Aristotile ci narra che l' eracliteo Cratilo diceva niente potersi affermare (certamente perchè l'affermazione implica un fissare ed arrestare arbitrariamente una realtà che è soltanto moto) e si esprimeva quindi solo accennando col dito ([2]). Nel pensiero moderno, poi, questa riduzione di tutta la realtà a « movimento puro » era stata (sostanzialmente sulla considerazione che questo è ciò che solo resta una volta che tutte le qualità dei corpi sono ridotte a nostre percezioni) assai chiaramente e in forma precisa operata dal Taine ([3]). — Ma se tali sono i precedenti del principio fondamentale del bergsonismo, anche degli altri elementi di questa filosofia è facile rintracciare le fonti. Vi è nell' *ictus cordis* dell' « intuizione » bergsoniana qualcosa che ricorda assai davvicino l' intuizione schellinghiana, quella specie di estasi della ragione con la quale si riesce a cogliere l' assoluto, oltre il dualismo soggetto-oggetto in cui l' intelletto discorsivo ce lo mostra irrimediabilmente scisso, e nella sua profonda identità. Vi è qualche spruzzo di schopenhaurismo, almeno nel metodo bergsoniano, o almeno nel come lo espone taluno dei più

([1]) *Les Données immédiates* etc. (XV ediz., pag. 103).

([2]) *Metaph.*, L. III, Cap. V, 12.

([3]) *De l' Intelligence*, P. II, L. II, C. I, § 7 (Hachette, X ediz., vol. II, pag. 113-115).

accreditati tra i suoi seguaci, poichè, quando questi ci informano che quel metodo muove dall'esigenza che ha la filosofia di « discendere all'interno del reale, installarsi nell'oggetto, seguirne le mille sinuosità e pieghe, ottenerne un sentimento diretto e immediato, penetrarne fino al cuore l'intimità concreta »; quando ci narrano che, a tal uopo, bisogna partire da quell'esistenza « che conosciamo meglio e più sicuramente d'ogni altra », da quella realtà « che afferriamo dall'interno, che percepiamo interiormente, profondamente », cioè da noi stessi (1); noi sentiamo tosto echeggiare in tutto ciò l'antico fondamentale motivo così spesso ripetuto da Schopenhauer: « den inneren Hergang dabei können wir, vie alles Innere, allein an uns selbst kennen lernen » (2). Ma, sopratutto, il bergsonismo è renouvierismo. Se il James riconosce quanto deve al Renouvier, cioè la sua teoria della novità come prova che alcunchè nasce non causato ossia libero (3) — sebbene forse anche del James si possa a questo riguardo ripetere « non satis magnam tribuunt inventoribus gratiam » (4) — il Bergson tace: ma sebbene taccia, la sua filosofia non è meno per questo, in molti suoi tratti essenziali, puro renouvierismo. Lo è anzitutto per quanto riguarda la sua dottrina della libertà, anch'essa fondata sull'idea d'un incessante autocrearsi della realtà, il quale se deve appunto essere un continuo autocreare e non un ripetere, un'evoluzione-

(1) LE ROY. *Une Philosophie nouvelle.* (Parigi, Alcan, 1913, pag. 54-55).

(2) *Die Welt* ecc., L. IV, cap. 44 (nell'ediz. Reclam, vol. II, pag. 633).

(3) *Some Problems of Philosophy.* (Londra, 1911, pag. 165 e dedica).

(4) CIC., *De Fin.*, IV, 5.

creazione e non una semplice riproduzione di ciò che già fu, deve mettere continuamente in luce alcunchè di nuovo ossia di non contenuto nell'antecedente; fondata, insomma, sull'idea d'una realtà che cangia e in quanto cangia, in quanto produce del nuovo, non può non essere incausata e libera. Ma quest'idea è proprio quella vigorosissimamente sviluppata in quasi tutti i suoi libri dal Renouvier, il quale sostiene appunto che se la causalità avesse un dominio universale ed assoluto, nulla potrebbe esserci di nuovo, perchè tutto sarebbe interamente contenuto nelle cause precedenti, e fin nella primordiale di esse, sicchè, se c'è del nuovo, bisogna ammettere che delle serie di eventi si inizino senza causa, che vi siano delle serie il cui inizio è indeterminato, ossia libero, che il futuro quindi sia, non predeterminato, ma ambiguo [1]. Inoltre, in un altro dei suoi elementi essenziali la filosofia del Bergson è pretto renouvierismo: e cioè nella sua teoria della percezione. Poichè quando il Bergson sostiene che le cose non sono che un insieme di immagini nel quale si trovano dei centri d'azioni in cui le immagini interessanti sembrano riflettersi; quando sostiene che la materia non ha alcun potere occulto o inconoscibile e che coincide essenzialmente con la percezione pura; quando conclude che facendo dello stato cerebrale il cominciamento dell'azione anzichè la condizione della percezione, egli viene a gettare le immagini percepite delle cose fuori dell'immagine del nostro corpo, a collocare la percezione nelle cose stesse, a far partecipare le cose alla natura della percezione poichè la nostra percezione fa parte delle cose [2]; quando

---

(1) *Les Dilemmes de la Metaph. pure* (Alcan, 1901, specialm., pag. 177-183). *Traité de Psych. rationelle* (Colin, 1912, spec. p. 305 e segg.).

(2) *Les Données immédiates*, pagg. 37, 68, 200.

svolge queste tesi, il Bergson non fa che riprodurre quella che è la base della dottrina renouvieriana, e cioè che non esiste « sostanza » e che tutta la realtà consta unicamente della relazione di due elementi, il « rappresentativo » e il « rappresentato » — ossia appunto di immagini (il « rappresentato ») e di ciò in cui esse si specchiano (il « rappresentativo ») — in continua e necessaria congiunzione o relazione tra di loro (¹).

* * *

Or dunque, per tornare al nostro assunto, la filosofia del Bergson ci insegna che ciò che ci è primitivamente dato è un *continuum*, una corrente ininterrotta e compatta, per quanto cangiante, di elementi sensibili, un tutto di sensazioni unico e variegato che scorre, una « continuità in movimento » (*continuité mouvante*) (²). Secondo questa dottrina, la psicologia ci apprende che negli inizi della nostra vita psichica ciò che ci sta e ci passa dinanzi non sono oggetti nettamente delimitati, come li vediamo da adulti, ma, per così dire, uno scorrere sensazionale continuo, un fluire unito di impressioni di « sonoro », « colorito », « luminoso », « dolce » ecc., le quali formano una stoffa o una « pellicola » unica che incessantemente si svolge. E la scienza dal suo canto, dissolvendo sempre più la materialità dell'atomo, e trasformando la materia in forza, finisce per dar ragione all'analisi psicologica, cioè per rappresentarci anch'essa la realtà materiale come un tutto continuo, come una specie di nebulosa con punti

(¹) *Traité de Logique générale et de Logique formelle* (Colin, 1912, vol. I, primi capitoli).

(²) *Matière et Mémoire.* (Paris, 1903, pag. 218 e cf. pagg. 218-224).

di maggiore o minore condensazione, e per « far svanire la discontinuità che la nostra percezione stabilisce alla superficie » ([1]). Che cosa accade ora? I nostri bisogni, il bisogno di vivere e di agire, ci costringono a ritagliare, in questo *continuum* che è originalmente dato alla nostra vita sensazionale, degli oggetti dai contorni rigidi e precisi. « Ciò che si chiama ordinariamente un *fatto*, non è la realtà quale apparirebbe ad un'intuizione immediata, ma un adattamento del reale agli interessi della pratica e alle esigenze della vita sociale ([2]). L'intuizione pura, esterna od interna è quella d'una continuità indivisa. Noi la frantumiamo in elementi giustapposti che rispondono.... ad oggetti indipendenti » ([3]). « I contorni distinti che noi attribuiamo ad un oggetto e che conferiscono a questo la sua individualità, non sono che il disegno d'un certo genere d'*influsso* che noi potremmo esercitare in un certo punto dello spazio. I corpi bruti sono tagliati nella stoffa della natura da una *percezione* le cui forbici seguono, in qualche modo, la punteggiatura delle linee sulle quali potrebbe passare l'azione » ([4]). Insomma, come scrive un geniale ripensatore inglese di questa dottrina, « le nostre percezioni sono selezioni dalla realtà ([5]) », noi diamo « alla

---

([1]) Ib. pag. 224 (e cfr. pagg. 221-224).

([2]) Da ciò si vede che, se si toglie dal bergsonismo quel suo fantastico coronamento dell'« intuizione immediata », la sua proposizione fondamentale diventa che la verità è la conoscenza o visione della realtà che ci vien creata dai nostri bisogni. Ossia il bergsonismo diventa pragmatismo.

([3]) Ib. pagg. 201-2.

([4]) *L'évolution créatrice*. (Parigi, 1912, pagg. 12-13).

([5]) H. W. CARR, *The philosophy of Change*. (Londra, 1914, pag. 143).

realtà la forma di cose » (¹), « ciascuno dei miei sensi mi dà un'unica sensazione continua entro la quale io traccio distinzioni, non mediante un processo di associazione di elementi dati separatamente, ma mediante un processo di dissociazione » (²). E così si può dire, che al contrario del crocismo, il quale pone, come principio, la sintesi *a priori*, il bergsonismo afferma questo opposto principio: — l'analisi *a priori*.

Varî son degli uomini i capricci,
A chi piace la torta, a chi i pasticci.

Ma ora, che cosa ricaviamo dunque da questa dottrina?

Si diceva dal Croce e dal James: il concetto è una astrazione arbitraria, una manipolazione della realtà per fini utilitari o « economici », uno « pseudoconcetto »; torniamo dunque alla « storia », cioè ai « fatti reali », all'universale concreto (Croce), al flusso percettivo (James).

Ma che cosa, dal suo canto, c'insegna il Bergson essere questi fatti (o storia), questi « percetti »? Nient'altro, alla lor volta, che un arbitrario ritagliamento compiuto sul *continuum* sensazionale, un immobilizzare e sezionare quel cangiamento compatto che è la realtà, una manipolazione di questa, insomma, eseguita anch'essa per i nostri bisogni vitali e sociali, cioè per motivi utilitari o « economici ».

Per cogliere la realtà nella sua pulsazione vitale, bisognerebbe dunque andare ancora di là dal flusso percettivo del James, ancora di là dalla « storia » o dall'universale concreto del Croce, afferrare quel *continuum*, ancora indi-

---

(¹) *Ib.*, pag. 144.
(²) *Ib.*, pag. 136.

stinto e non spezzettato dalla nostra percezione comune, ossia l' « immediato », come Bergson e i bergsoniani lo denominano; conoscere insomma la realtà in questa sua *continuité mouvante*, al che si riuscirebbe solo per mezzo di quella che in linguaggio bergsoniano si chiama l' « intuizione immediata » o la « percezione pura ». Ma non ostante gli sdilinquimenti mistici con cui i bergsoniani si sforzano di descriverci questa percezione pura, e di sollecitarci a quell'agostiniano *ictus cordis*, che solo ci permetterebbe di tuffarci in essa, le nostre indelebili e insuperabili forme mentali, che sono indistruttibilmente appunto percettive e concettuali, ci precludono del tutto, tranne forse che in un mistico vaneggiamento, ogni « intuizione immediata », ogni « percezione pura » del *continuum* scorrevole e fluido, come tale. Questa intuizione immediata è dunque proprio intuizione di ciò che non si intuisce, di ciò che non si vede. Essa è, per definizione, qualche cosa che sta fuori dalle leggi dell'intelletto (percezioni, concetti); e ciò che nel suo oggetto, nell' « immediato », ci ricomparisce dinanzi è nient'altro che il noumeno di vecchia conoscenza, la cosa in sè non conoscibile perché in quanto è conosciuta (solo potendolo essere sotto forma di « percetti » o di « concetti ») non è più *in sè* e diventa una cosa diversa da quel che è *in sè*.

Ma se adunque il « percetto » del James ossia la « storia » o « universale concreto » del Croce, a cui secondo questi due, bisogna giungere per sfuggire la vuota astrazione di quella manipolazione arbitraria e utilitaria della realtà che è il concetto o « pseudoconcetto », sono alla loro volta, come Bergson ci insegna, ritagliamenti arbitrari, selezioni, alterazioni di quella realtà vera che è la *continuité mouvante*, allora ne consegue che i « percetti » o la « storia », hanno la stessa validità o invalidità

dei concetti, e questi di quelli. Anche i « percetti » infatti, non sono più altro che tagli e accomodamenti operati sul continuo fluire della realtà, e operati per bisogni pratici. Per ripristinare dunque contro la tesi del Croce e di fronte alla « storia » o all' « universale concreto » il valore dei concetti o « pseudoconcetti » non ostante il loro carattere di mera praticità o « economicità », basta osservare che nemmeno i « percetti » o la « storia » sono atti di pensiero puramente teorici, che nessun atto di pensiero puramente teorico esiste, che ogni atto di pensiero è « economico », pratico, avente per motore i nostri bisogni vitali, e che se lo stesso « percetto » o « universale concreto », con cui, secondo il Croce, si effettua l' afferramento della realtà viva e vera, non è, come apprendiamo dal Bergson, che un arbitrario tagliar fuori di oggetti e fatti in quella massa unica e fluida che è solo davvero la realtà, i concetti non sono che un passo ulteriore su quella medesima via che già i « percetti » o la « storia » percorrono ([1]). Quindi dovremo dire che come la percezione ci dà la realtà (percettiva), così il concetto ci dà la realtà (intellettuale) *per noi.* O entrambi ce la danno

([1]) Giustamente scrive il REVERDIN, *La notion d' Expérience d' après W. James* (Ginevra, 1913, pagg. 214-15): « Il y a des degrès dans l' abstraction depuis le fait tel qu' il apparaît dans sa qualité de fait de conscience, en passant par le fait commun, c' est-à-dire le fait de conscience traduit en langage commun, jusqu' au fait scientifique, qui saisit le réel d' un certain point de vue et le traduit en langage scientifique (en termes fort éloignés de la première perception). De même il y a des degrés dans l' abstraction depuis ces mêmes faits scientifiques jusqu' aux théories, aux doctrines, aux systèmes philosophiques ». Ma già fin da quel primo « atto di coscienza », (il « percetto »), l' astrazione comincia.

del pari o nessuno ce la dà. Entrambi ce la danno nel senso che ce la danno *per noi*, cioè « economicamente », per i nostri bisogni. Nessuno, senza che il « percetto » sia in ciò in migliore situazione del concetto, ce la dà, nel senso che tanto l'una quanto l'altra forma di conoscenza, così la percettiva come la concettuale, sono alterazioni della realtà in sè (la *continuité mouvante* del Bergson), ossia nel senso che, da questo punto di vista, cioè escluso il *per noi*, sempre e per sua essenza ogni conoscenza è una menzogna.

Si dice dal crocismo che il concetto è pseudoconcetto, che la scienza è un'astrazione e una falsificazione, che entrambi sono manipolazioni della realtà compiute per bisogni pratici. Ma che cosa non è manipolazione della realtà per bisogni pratici? Già la « storia » o il « percetto » (come Bergson ci apprende) sono un'alterazione d'un supposto *dato* iniziale. Eppure, questo in cui il Bergson scorge l'alterazione, è afferramento della realtà (dunque verità) pel Croce. E perchè non lo sarà allora del pari quell'altra alterazione, di natura superiore, che è la scienza? Sempre il mondo è fabbricato da noi. Perchè, solo la fabbricazione che ne fa la percezione (la « storia ») ci darà il vero, e solo quella che ne fanno i concetti e la scienza il falso?

* * *

Ma qui viene a galla l'insostenibile posizione del crocismo.

Si capisce che il James possa respingere i concetti astratti perchè per lui la verità è data dall'empirismo radicale. Non si capisce il Croce che vuole combinare quella reiezione coll'abbinamento nell'idea di filosofia, tanto del « concetto puro » quanto della « storia ». Se,

infatti, la filosofia è scienza del « concetto puro » ossia dell'attività pensante, allora, poichè anche il pensare in forma di concetti (« pseudoconcetti »), anche il classificare, risponde all'esigenza logica del nostro spirito di sistemare conoscibilmente il mondo, cioè ad una nostra categoria, così gli « pseudoconcetti » e le classificazioni sono altrettanto filosoficamente legittimi, quanto il concetto puro, perchè non sono, al pari di questo, che nostre forme e attività intellettuali (¹). Se poi la filosofia è « storia », allora non è che empirismo radicale.

Si capiscono James e Bergson, i quali negando il concetto (²), negano in certo senso anche il pensiero e mettono l'accento su di una cosa diversa da esso, cioè sull' « intuizione immediata » o sul « flusso sensibile ». Non si capisce Croce, il quale nega il concetto (« pseudoconcetto ») — cioè il prodotto essenziale del pensiero — e pretende ciò nonostante di mantenere, sotto il nome di concetto puro, come somma, anzi unica, realtà intellettuale, il pensiero stesso.

(¹) « Vi sono delle attitudini attive e volontarie verso la nostra esperienza che noi non possiamo rifiutarci di assumere senza rinunciare alla capacità di concepire un ordine qualsiasi come presente nel nostro mondo. Senza oggetti concepiti come puri individui, noi non possiamo avere classi; senza classi noi non possiamo definire alcuna relazione e senza relazioni non possiamo avere alcun ordine. Ma essere ragionevoli significa concepire sistemi d'ordini reali o ideali » (ROYCE, *Principî di logica*, in « Enciclop. delle Scienze filosofiche », vol. I, *Logica*, ediz. ital. Palermo, Sandron).

(²) Si avverta però che il James non nega interamente il valore del concetto, ma solo esige (come s'è visto) che esso riprenda vita e forza continuamente, per così dire, discendendo a rimettersi in contatto col « percetto ». Di fronte al Bergson egli si spiega sopratutto in

Si capisce il James che dalla sua reiezione dei concetti astratti (« pseudoconcetti »), approda all'unico porto a cui si possa senza finzioni e sotterfugi approdare, cioè a quello dell'empirismo radicale. Non si capisce il Croce, il quale pretende di respingere i concetti o « pseudoconcetti » (con che, lo si voglia o no, si fa capo al « nominalismo » o tutt'al più al « concettualismo » nel senso della Scolastica) e affermare che l'unica realtà è la percezione, l'insieme dei fatti individuali intellettualmente percepiti; e, poi, accanto a ciò, vuole porre come idea centrica della sua filosofia, quella del « concetto puro », il quale non è che la sottintesa superfluità che tutti i fatti per essere fatti hanno bisogno di essere pensati.

Lo sforzo che sta in fondo alle filosofie di Croce, di James e Bergson è, dunque, in sostanza, identico. Queste tre filosofie mirano tutte alla stessa cosa: l'afferramento della realtà concreta nel suo cuore pulsante, al di fuori degli schematismi concettuali che la incadaveriscono. Questo afferramento della realtà concreta, identico fine dei tre

---

Philosophie de l'Expérience (trad. franc., Paris, Flammarion, pag. 321 e segg.) riconoscendo che il parlare d'un valore unicamente pratico dei concetti può essere equivoco. Già (egli osserva giustamente) lo stesso Bergson per svolgere la sua teoria, sebbene irrazionalista, fa e non può non fare, uso di concetti. I concetti, egli prosegue, sono realtà di ordine nuovo, danno materia a nuove percezioni, danno luogo a nuovi valori. Quindi, aggiunge, è forse una logomachia discutere se la funzione dei concetti è teorica o pratica. Certo, conclude, la realtà in quanto attività e cangiamento non si può penetrare intimamente con la conoscenza concettuale, la quale non tocca gli oggetti concreti, ma solo il loro insieme nel suo contorno o scorza esteriore. Pure queste combinazioni concettuali, effettuate di là dalle nostre percezioni, sono qualcosa che abbiamo bisogno di conoscere, sia per il piacere di conoscerle, sia per servircene praticamente.

sistemi, è « intuizione immediata » pel Bergson, « empirismo radicale » pel James, e pel Croce prende il nome hegelianamente solenne di « universale concreto » e assume la veste singolare di identificazione di filosofia e storia. Lasciando da parte l' « intuizione » bergsoniana, che si distacca dalle altre due concezioni, ed è, in sostanza, un tentativo per pensare una realtà *diversa* da quella che è realtà *per noi*, nella « storia » e nell' « universale concreto » del Croce, non ostante il nome, si tratta semplicemente di « empiria ». E il nome è una mascheratura idealistico-assoluta per far passare di contrabbando e combinare artificiosamente col « concetto puro » — che pure si vuole sia l'unico contenuto della filosofia — che si vuole sia e rimanga *puro* e venga teorizzato come *puro*, cioè *senza far capo ed appello ai fatti* — ciò che non è altro che i fatti empirici, i fatti sperimentali, l'esperienza.

Si parte dallo spirito, si afferma che la filosofia non è che filosofia dello spirito, si esclude baldanzosamente dal campo della filosofia ogni empirismo e positivismo, si percorre un tragitto così lungo, elaborato, faticoso, dotto, per finir col dire che la filosofia è « universale concreto » e « storia », cioè i « fatti che accadono », i « fatti reali », i fatti sperimentali, l'empiria. La bancarotta non potrebbe essere più evidente.

VIII.

Intuizione e concetto. — Metafisica e lirica.

Ciò premesso, veniamo all'estetica.

Si disse che il sistema del Croce è sopratutto kantismo ripulito e riordinato in più rigorosa squadratura. Ciò si rivela particolarmente nell'estetica.

Già Kant aveva confusamente cercato di determinare il bello come ciò che, a differenza del piacevole, è universale al pari delle categorie teoretiche, ma pur senza possedere il carattere razionale o concettuale di queste. Così aveva definito il bello « ciò che piace universalmente senza concetto » (1). Aveva tentato di mettere in luce che l'esigenza all'universalità che ha il giudizio estetico non si fonda nè su di una semplice piacevolezza, perchè questa è soggettiva, nè su concetti determinati, altrimenti si potrebbe deciderne mediante prove (2); ma su quel che egli chiama un concetto indeterminato (3), che è poi qualcosa di sostanzialmente identico a ciò che il Croce denomina conoscenza intuitiva. Aveva infine affermata l'analogia « dell'arte con quella specie di espressione di cui si servono gli uomini nel parlare per comunicarsi, quanto è perfettamente possibile, non soltanto i loro concetti, ma anche le sensazioni » (4), ossia col linguaggio come produzione fantastica. E, circa quest'ultimo punto, prima di lui, il Rousseau (da cui, come si sa, il Kant attinse decisive ispirazioni, anche nel campo della filosofia morale e politica) aveva sostenuto che « toutes nos langues sont des ouvrages de l'art », e che la lingua naturale e comune a tutti gli uomini è quella non articolata, ma espressiva, fatta di gesti e di suoni — espressioni spontanee di impressioni — che si ha già nei bambini e che tutti capiscono (5).

---

(1) *Critica del giudizio*, trad. Gargiulo, § 9.

(2) Id., § 56. Questa stessa cosa, come si vedrà più innanzi, pensa anche Leopardi, sebbene egli ne tragga la conclusione opposta a quella che ne ricava Kant.

(3) Id., § 57.

(4) Id., § 51.

(5) *Émile*, Lib. I.

Queste le idee madri sistematizzate dal Croce. Vediamo come [1].

* * *

L'attività teoretica dello spirito opera secondo si avvertì, mediante due sintesi *a priori*, quella estetica e quella logica. Si tratta di stabilirne la distinzione e il rapporto. E la cosa sta così: che la sintesi estetica produce l'intuizione od immagine, la sintesi logica il concetto. L'arte è dunque intuizione o visione [2], ovvero, come si può anche dire, poichè l'intuizione non può esistere senza esprimersi in qualche modo [3], espressione d'impressioni [4].

Ed è qui che comincia immediatamente l'equivoco. Che cos'è questa intuizione che costituisce l'arte e come si distingue dal concetto? Se si vuol comprender bene il congegno su cui si impernia e nello stesso tempo con cui

---

[1] Per la critica dell'estetica crociana, anche da lati diversi da quelli donde muove l'attacco nostro, sono da tener presenti l'acuto scritto di G. Ferrero, *L'estetica di B. Croce (Studi sulla doppia volontà)* in *Rivista delle nazioni latine* del 1° dicembre 1917, e tre importanti opuscoli dell'Aliotta, *La conoscenza intuitiva nell'Estetica di B. Croce* (Piacenza, 1904), *Il Presupposto metafisico nell'Estetica di B. Croce* (estr. dal IV fascicolo dell'*Hermes*) e *La creazione nell'arte e nella natura* (Piacenza, Favari, 1904).

[2] *Breviario*, pag. 17.

[3] *Estetica*, pag. 11 e *Breviario*, pag. 54 e segg. Questo è assai dubbio, ed è dal Croce dimostrato (come spesso gli accade) rettoricamente. Quando il pensiero è giunto a maturità « per tutto il nostro organismo corrono le parole sollecitando i muscoli della nostra bocca » ecc. Ma ciò non vuol dire che le parole si formulino. Vedi, del resto, le obbiezioni mosse a questa tesi dall'Aliotta, *La conoscenza intuitiva* ecc., cit. pag. 27, nota.

[4] *Estetica*, pag. 16.

si maschera la fallacia del sistema estetico crociano, bisogna non perdere di vista che inizialmente questa intuizione, che è una cosa sola con l'arte, è la visione, la rappresentazione, la figurazione ([1]) che il nostro spirito mediante le sue forme produce in sè d'un'immagine sensibile e individua, al contrario del concetto che esprime la conoscenza d'un universale. È « l'immagine nel suo valore di mera immagine », senza distinzione se reale o irreale, e per essa si contrappone « la conoscenza intuitiva o sensibile alla concettuale o intelligibile, l'estetica alla noetica » ([2]). Essa è, dunque, l'intuizione nel senso kantiano, cioè se non proprio unicamente la sensazione in quanto foggiata nelle forme dello spazio e del tempo, certo « forma delle sensazioni » ([3]), sensazione spiritualmente formata e avente un contenuto o materia emozionale. Una sensazione in quanto, non già bruta e cieca (e così, del resto, in noi non esiste mai), ma afferrata, investita, più o meno elaborata dallo spirito: tale pel Croce l'intuizione, quell'intuizione che si identifica coll'arte.

Ma, anzitutto, se tale fosse l'intuizione che costituisce l'arte, una buona parte dei prodotti che tutti o moltissimi riconoscono a questa appartenenti (e che ad ogni modo non c'è nessun argomento, se non soggettivo ed arbitrario, che valga ad escluderneli) andrebbero cassati dall'àmbito dell'estetica. Per esempio forse Lucrezio e Leopardi, Sully-Proudhomme e Browning, tutti poeti che hanno voluto dar espressione nei loro versi non a sensazioni spiritualmente formate, non ad immagini sensibili, non alla conoscenza di individuali, di prodotti fantastici

([1]) *Breviario*, pag. 17.

([2]) *Breviario*, pag. 26

([3]) *Estetica*, pag. 19 e cfr. pag. 324.

individui, come sarebbero gli episodi d'un racconto o d'un poema epico, o i sentimenti d'amore d'un poeta; ma anzi essenzialmente alla conoscenza di universali e di concetti.

Prendiamo questi versi di Minnermo:

> abbiamo brevi istanti a godere dei fiori
> Dell'età senza che gli Dei ci mostrino
> Nè il mal nè il bene. Invece neri i fati ne assediano intorno
> Portando l'un di rea vecchiezza il termine,
> L'altro il termin di morte. Giovinezza un sol attimo dura... ([1]).

Ovvero prendiamo questi altri versi della *Ginestra* in cui il Leopardi dice che l'uomo deve, non l'altr'uomo, ma la natura chiamare

> inimica; e in contro a questa
> Congiunta èsser pensando,
> Siccome è il vero, ed ordinata in pria
> L'umana compagnia,
> Tutti fra sè confederati estima
> Gli uomini ecc.

Dov'è qui l'intuizione nel senso dianzi stabilito di immagine sensibile e individuale?

Se non che, ecco che tosto per il Croce l'intuizione diventa una cosa essenzialmente diversa da tale immagine sensibile e individua. E ciò nella guisa seguente. Le quattro attività dello spirito formano tra loro questo grazioso mosaico: come l'attività utilitaria può stare senza quella morale, ma non questa ultima senza l'utilitaria, perchè non si può fare un bene che sia disutile, che non serva a nulla, così l'attività estetica può stare senza quella lo-

([1]) Trad. FRACCAROLI, *I Lirici greci* (*Elegia e Giambo*. Torino, 1910, pag. 104).

gica, ma non quest'ultima senza la prima. E perchè? Perchè anche la conoscenza logica deve esprimersi, anche i concetti hanno bisogno di espressione. Questa attività logica o concettuale incorpora dunque in sè (quasi a dire, servendosene ai suoi fini) quell'attività che prima si chiamava intuitiva nel senso anzidetto e che ora continuasi a chiamare intuitiva, ma nel senso di espressiva in generale, nel significato di semplice espressione. Perciò avviene che arte e scienza « coincidono per un lato, che è il lato estetico » e che « ogni opera di scienza è insieme opera d'arte » ([1]), poichè, naturalmente, si esprime. Perciò avviene che anche la *Somma teologica* e la *Scienza Nuova*, in quanto l'autore di esse si esprime, sono opere d'arte ([2]). E perciò avviene, in fine, che il più assolutamente generico modo dell'espressione, il linguaggio, è identificato all'arte ([3]).

Ora, non ci deve sfuggire lo scambietto che si è operato in tutto ciò. Che cos'era prima l'intuizione, quell'intuizione che è conoscenza dell'individuale, e che è una cosa sola con l'arte? Era sensazione spiritualmente formata, immagine senza distinzione se reale o irreale con contenuto emozionale; e poichè essa è inscindibile dalla sua espressione, l'arte poteva anche definirsi espressione dell'impressione, ma sempre nel senso di espressione di quell'impressione che è un'immagine, un sentimento, una emozione, nel senso di « espressione dell'immagine » ([4]), nel senso di « formazione intuitiva di una materia sentimentale o passionale » ([5]).

([1]) *Estetica*, pag. 30.

([2]) *Breviario*, pag. 93.

([3]) *Estetica*, pag. I, XVIII; *Breviario*, pag. 65.

([4]) *Breviario*, pag. 93.

([5]) *Breviario*, pag. 79.

Che cosa è diventata ora l'intuizione, con la quale si pretende identificare l'arte? Non più una sensazione spiritualmente formata, un'immagine, un'emozione, un sentimento che si esprimono; ma semplice espressione anche quando serve ai concetti.

Vediamo quanto ciò sia serio. Prendiamo le semplici ed asciutte pagine di Galileo. La teoria in parola verrebbe a dire che queste pagine « in quanto espressioni » ([1]), cioè in quanto si svuotassero dai concetti scientifici che esse contengono, sono intuizione — cioè espressione di immagini, sentimenti, emozioni, di sensazioni formate, cioè ancora conoscenza dell'individuale. Ciò è assurdo, ma così dovrebbe essere se l'intuizione è la conoscenza dell'individuale distinguentesi dal concetto conoscenza dell'universale, e, in quanto è ciò, è una cosa sola con l'arte; e se d'altra parte l'espressione in genere, il linguaggio, la parola, è arte, e quindi alla sua volta intuizione. Tolto dunque dalle pagine di Galileo il concetto, ossia il contenuto scientifico, dovrebbe, nel linguaggio da sè, nelle pure parole, restare la intuizione, l'espressione di immagini ed emozioni, la conoscenza dell'individuale. Che senso ha tutto ciò?

Si comincia a dire che l'intuizione è conoscenza dell'individuale, immagine alogica ([2]) senza pensiero che vi si esprime ([3]). Ciò sta bene finchè per intuizione si intende

([1]) *Breviario*, pag. 93.

([2]) *Breviario*, pag. 30.

([3]) L'artista « non ragiona, ma si esprime » (*Breviario*, p. 91). « All'arte manca appunto il pensiero » (*Ib.*, p. 28). Uno dei più impenetrabili misteri det sistema crociano rimarrà sempre questo psicologismo astratto per cui l'intuizione vien separata dal pensiero e concepita esistente senza di questo. L'arte sarebbe, dunque, non pen-

sensazione o materia emozionale spiritualmente formate. Ma non più quando per intuizione si intende (facendo intuizione = arte e arte = linguaggio) qualunque forma di espressione, anche il linguaggio, anche quello che usa uno scienzato o un filosofo. Si può forse dire che se si prescinde dal contenuto nella prosa d'uno scienziato questa resta ancora alcunchè che sia possibile chiamare intuizione in qualsiasi accezione che abbia senso? E si può prima di tutto operare questo distacco quando forma e concetto escono ad un parto e di un getto, fusi, come una cosa sola? E quando, per di più, esplicitamente si riconosce che forma e contenuto non sono scindibili? (1). Tolta da un libro di scienza la scienza, il contenuto scientifico, resterebbe ancora qualcosa? E che cosa? Le parole, il linguaggio, dello scienzato che sono mai di diverso e distinto dai concetti scientifici che esprimono? Quella che voi chiamate e dovete continuar a chiamare intuizione, nel senso ora di espressione in generale, ma sempre conservando altresì il significato di arte, quell'intuizione-espressione, che per voi è arte e che si distingue dal concetto, è qui lo stesso concetto: niente altro è fuori di questo, nient'altro tolto questo rimane di essa.

L'equivoco sta dunque nel prendere prima l'intuizione-arte come una certa materia (immagine sensibile, sentimento, emozione) sia pure spiritualmente formata ed elaborata, insomma come una certa forma-contenuto, o contenuto formato; poi nel prenderla come pura forma,

---

sata. Ma vi può essere qualcosa senza pensiero, specialmente in un sistema in cui lo spirito, ossia il pensiero, è tutto, è l'universale che fa esistere tutto? E il bello non è dallo stesso Croce (*Logica*, p. 54) designato come concetto?

(1) *Estetica*, p. 18-19; *Breviario*, p. 53.

senza più nulla di quel contenuto immaginativo, emozionale ecc., come pura forma o espressione in genere, di cui si serve anche il concetto; mentre in quest' ultimo caso tale forma non è più nulla senza il concetto che contiene e si risolve senza residui in esso [1].

Prima, l' intuizione era una certa materia-forma da cui è esclusa ogni concettualità, poi una mera forma che può aver per materia anche il concetto. Ma, come ora è chiaro, se stiamo al primo senso, l' intuizione corrisponde solo ad un' arte plastica, di pure immagini, di pure emozioni, da cui ogni pensiero sia escluso (e Lucrezio? e Leopardi? e Sully-Proudhomme? e Browning?). Se stiamo al secondo senso, non essendo l' intuizione, (qui diventata mera espressione), più affatto intuizione di immagini, di emozioni ecc., e tanto meno conoscenza dell' individuale, o di qualsiasi altra cosa tranne del concetto che viene all' espressione, non è più possibile distinzione alcuna tra intuizione (in questo senso) e concetto.

La verità è che fra intuizione — almeno se si intende per questa non soltanto una sensazione spiritualmente formata o un'immagine individuale, ma un afferramento imme-

---

[1] Si potrebbe proprio dimostrare questa obbiezione, quasi *more geometrico*, così. Se intuizione = immagine spiritualmente formata e conoscenza di questa come individuale, e se intuizione = arte, ed arte = linguaggio, allora avremo anche intuizione = linguaggio, e dunque linguaggio = immagine spiritualmente formata e conoscenza di questa come individuale. Di conseguenza, nel libro di Euclide, tolti i concetti, gli universali, cioè le dimostrazioni matematiche, e tenuto presente il linguaggio come puro linguaggio, come espressione, come parola, questo linguaggio di Euclide dovrebbe essere e presentarci immagini spiritualmente formate e conoscenza di queste come individuali. L'assurdo non potrebbe essere più patente.

diato e complessivo che il nostro spirito fa d'un certo profondo e ancor germinale e avviluppato contenuto — se si ritiene che « ciò che caratterizza l'intuizione non è il caratteristico, il particolare, l'individuale, ma il globale, la sua vita totale e più profonda, la sua suscettività di infinite aderenze spirituali » ([1]) — tra la intuizione così intesa e il concetto, ossia tra la lirica e la metafisica, non c'è alcuna distinzione di sostanza, alcuna distinzione che non sia dovuta a una casellatura da scolasticismo verbale. Nel dire che la poesia è « espressione dell'immagine » e la prosa « espressione del giudizio o concetto », ma che anche le opere di filosofia e di storia sono opere di poeta, perchè in esse « c'è altrettanta passione e altrettanta forza lirica e rappresentativa, che in qualsiasi sonetto o poema » ([2]), non v'è un fondamento attendibile nè di distinzione, nè di unificazione. Non di distinzione, perchè la poesia e l'arte in genere non esprime solo immagini (intuizioni, figurazioni, stati di animo individuali), bensì anche concezioni del mondo e della vita che vogliono essere universali, e veramente essa si affaccia al nostro spirito « non come caratteristica e individuale, ma come profondamente e largamente globale, umana, universale » ([3]) (e basti ricordare *Guerra e Pace*, la *Ginestra*, il *Canto d'un Pastore*) ; e ciò precisamente al pari del trattato di filosofia. Non di unificazione, perchè l'essere il filosofo poeta non sta nel fatto che in lui ci sia altrettanta passione e forza lirica e rappresentativa che in chi compone versi, bensì nel fatto che anche il filosofo non esprime già

([1]) TORREFRANCA, *La Vita musicale dello Spirito* (Torino 1910, p. 206).

([2]) *Breviario*, p. 93.

([3]) TORREFRANCA, Op. cit., pag. 145.

una « verità », cioè una conoscenza che sia necessariamente comune a tutte le menti sotto pena di non essere menti, quale sarebbe forse la conoscenza matematica; bensì esprime, come i tedeschi efficacemente dicono, la sua *Welt- und Lebens-anschauung*, la sua visione personale del mondo e della vita, dunque ancora un' intuizione [1]. Manifestamente sistemi come quelli p. e. di Schopenhauer e di Hegel sono non già « verità » (altrimenti è ovvio che non si contraddirebbero, chè non si possono dare verità contraddittorie), ma espressione di due impressioni o visioni opposte del mondo, la pessimistica e l'ottimistica — espressione d' impressioni, esattamente come l'arte. Se così non fosse, noi filosofi non avremmo pressochè ciascuno la nostra filosofia, ma ripeteremmo tutti, come forse i matematici, la medesima « verità » salvo ad esporla e disporla in un modo più lucido e penetrante di altri. Ma se invece abbiamo pressochè ciascuno la nostra filosofia, forse che ciò — non potendoci essere tante « verità » diverse quanti sono i sistemi di filosofia, nè esistendo una legittima auto-

[1] « Il filosofo... è un'artista di cui l'attività si svolge nel campo delle astrazioni invece che nel campo sperimentale... Sentire una verità significa esserne stati colpiti musicalmente, e non averne ancora una conoscenza astratta. Ora, affinchè tu possa apprezzare degnamente la importanza della conoscenza intuitiva, è necessario che tu sappia che senza questo stato musicale precedente, senza questo stato di sentimento preesistente, in altri termini senza la nostra anteriore conoscenza intuitiva, non è possibile la conoscenza astratta... La conoscenza astratta, e però la critica e la scienza in generale, le quali derivano da intuizioni, benchè debbano assolutamente mettere le nozioni generali al posto delle intuizioni e procedere da concetti ed essere guidate da principii, non hanno tuttavia alcun valore se i loro concetti non corrispondono ad altrettante intuizioni ». ANGELO CONTI, *La Beata Riva*, Milano, 1900, pagina 42.

rità superiore che stabilisca quale la contenga, e tutti intanto pretendendo con lo stesso diritto e pur contradicendosi di valere come « verità » — forse che ciò, dico, non basta a dimostrare che la filosofia non è « verità » nel senso teoretico puro o scientifico della parola, ma, proprio come l'arte, una nostra personale visione o impressione della *rerum natura*, un nostro stato d'animo, l'incorporazione e l'estrinsecazione del nostro temperamento psichico? ([1]).

* * *

Ma qui ci si para di fronte un altro recente tentativo per differenziare l'arte e la filosofia: quello che s'industria d'effettuare il Cesareo ([2]). L'arte, per lui, è creazione

([1]) Così il Torrefranca — nel citato volume, bello pur nella sua unilateralità — quantunque mantenga una separazione, secondo noi non giustificata, di intuizione e concetto — giustamente riconosce « che, prima delle schematiche *prospettive* razionalistiche alle quali deve l'attività filosofica tendere per necessità metodica inerente alla sua natura, occorre avere osservato tutta l'aerea prospettiva genetica di un dato fatto o gruppo di fatti; averlo accostato da più parti e in più direzioni nel campo dell'intuizione; averne colto il *primum* germinale e globale » (p. 74). Esattamente rileva che i concetti centrici d'ogni sistema filosofico vengono a formare « residui filosofici », « singole *certezze* », che « sono, in fondo, intuizioni germinali dello spirito incarnatesi come concetti, e costituiscono ciò che di solito resta delle varie filosofie come più aderente alla verità, nella distruzione d'ogni altro ricordo di teorie e dialettismi » (p. 75-76). E ravvicina, in forma interessante, filosofia e musica (p. 83 e seg.) per concludere che « lo sfondo e il contenuto ultimo dei concetti filosofici è musicale » (p. 159).

([2]) *Saggio su l'Arte creatrice* (Bologna, Zanichelli), libro che, non ostante la voglia che ha l'autore di differenziarsi dal Croce, è pressochè interamente nel binario crociano. Quanta « sintesi », quanto

e si differenzia appunto in quanto è tale dalla conoscenza e dalla filosofia, le quali anzichè creare non fanno che sistemare il mondo, le quali sono insomma conformità del pensiero con la cosa, ossia con un dato che gli si impone dal di fuori, che esso non crea ma trova e deve accettare com' è. La libertà, perciò, è il carattere dell' arte, come la necessità è quello della conoscenza ([1]).

Nè l' una nè l' altra cosa è vera. Nè la definizione di arte come creazione si può considerare soddisfacente ed esauriente, nè regge l' esclusione del carattere di creazione dalla sfera della conoscenza e della filosofia.

A parte che non si capisce come si possa lasciarsi andar a dire che, a differenza del filosofo, l' artista crea « una forma ideale che lo consoli delle cose informi e deformi ond'egli è assediato nella sua vita pratica » ([2]), quando si pensi che l' arte talora produce invece delle cose più brutte di quelle che si incontrano nella vita, come ad esempio *L'Assommoir* dello Zola, il mondo leopardiano di tetra disperazione, o quello di tragica oscurità di certi romanzi di Thomas Hardy, e quando si pensi che talvolta l' artista invece di respirare a suo agio nell' « infinita armonia » ([3]) del mondo che ha creato, crea il mondo di *Madame Bovary* e dichiara egli stesso di sentir per esso profonda ripugnanza — a parte ciò, si è sicuramente nel vero contestando che l' arte sia quella integrale creazione del proprio mondo che il Cesareo pretende.

« spirito universale », quanto « assoluto », quanta « universalità del giudizio estetico », quanto « spirito perenne divenire », quanto De Sanctis !

([1]) *Ib.*, pag. 16.

([2]) *Ib.*, pag. 130.

([3]) *Ib.*, pag. 131.

Quando, p. es., un poeta lirico *narra* ed esprime il suo amore in sonetti o canzoni, *crea* egli forse il proprio mondo, *crea* vale a dire ciò che esprime nell'atto di esprimerlo e per forza dell'espressione artistica, in maggior misura di quel che *crei* p. es. lo Schopenhauer quando *crea* entro il mondo della conoscenza percettiva la sua mirifica e mitica Volontà? No: quel poeta non *crea* in quel senso e in quella estensione; c'è una materia che gli viene dal di fuori della sua fantasia estetica, che questa trova fatta, come un dato esteriore a sè, precisamente al pari di quel che avviene nella conoscenza: vale a dire, la passione d'amore; e l'arte qui consiste nel frugare il più profondamente entro sè stesso, nel rendersi quanto è più possibile nitidi a sè i propri medesimi stati passionali per riprodurli ed esprimerli, e non già crearli, con l'arte. Nemmeno a rigore, si può dire che la *fantasia* estetica del poeta drammatico [1] crei passioni che egli non sente, giacchè primachè e affinchè quelle passioni possano essere investite dalla sua fantasia estetica, egli deve in qualche misura produrle in sè come *passioni*, come elemento del proprio essere *sensitivo* e non *estetico*, e solo dopo essersi così formata la materia egli può abbracciarla ed esprimerla esteticamente. Per mettere in un dramma un grande delinquente, il drammaturgo deve *prima*, nella sfera della sua sensibilità, diciamo così, preartistica, in qualche misura *diventare* un delinquente, *sentire* come un delinquente, eccitarsi le passioni di quel delinquente, e solo dopo averle sentite e averle davanti a sè come semplice materia *sensibile*, potrà riprodurle nell'arte.

Vero è che il Cesareo sostiene che l'arte non è nè passionale nè sincera, e che il poeta lirico non esprime

[1] Id. p. 247, 249.

il suo sentimento, ma un sentimento qualsiasi che egli prende a prestito al momento (¹). Ma, senza negare che vi siano artisti i quali non vanno al di là di questo che non è se non virtuosismo e manierismo (e confidiamo che su ciò il Cesareo poeta insorga contro il Cesareo filosofo dell'arte), a noi basta addurre il fatto innegabile che ve ne sono altri la cui arte non è che uno sforzo possente per esprimere quel reale sentimento che, in un dato momento o periodo, costituiva tutta la loro vita sensibile, sentimento che lo sforzo del darvi espressione artistica può aver intensificato, ma non creato, e che ha anzi, esso, sollecitato quello sforzo; artisti, insomma, che hanno significato perchè e come detta dentro (²). Se di questi ce n'è qualcuno o uno, ciò basta perchè la definizione che il Cesareo dà dell'arte e la differenza che egli crede di trovare in questa rispetto alla conoscenza, non comprenda tutte le manifestazioni artistiche, perchè la sua non sia quindi una definizione esauriente. Ora, tutti abbiamo scritto versi d'amore e abbiamo quindi, in minuscola misura, l'esperienza dell'attività artistica. E si può con tutta sicurezza far appello per la conferma all'esperienza generale, allorchè si asserisce che si scrivono versi d'amore quando e perchè si ama, quando cioè esiste, *prima* dell'elaborazione artistica che vi si dà, la materia passionale amorosa.

Dunque la definizione dell'arte come creazione, nel

(¹) Pag. 250 e Parte IV, cap. VII, VIII.

(²) Il CESAREO adduce a sostegno della sua tesi (p. 241) le parole del Flaubert: « ho scritto le pagine più tenere senza amore ecc. »; ma non si ricordava forse più che egli stesso aveva citato (p. 104) del medesimo Flaubert questa attestazione del suo produrre in sè i sentimenti dei suoi personaggi: « uomo e donna ad un tempo, amante ed amata insieme, ho passeggiato a cavallo ecc. ».

senso del Cesareo, non è soddisfacente e adeguata, perchè — a dire il meno possibile, che però è sufficiente a confutarla — essa non esaurisce e racchiude tutte le manifestazioni artistiche. Ma non meno insoddisfacente è il carattere differenziale dall' arte che il Cesareo pretende trovare nella conoscenza e filosofia, quello cioè che questa non crea, ma trova, il dato di fatto esteriore a sè e solo lo sistema.

L' abbaglio del Cesareo è quello di confondere la mera conoscenza percettiva con la nostra « conoscenza del mondo », con la nostra « interpretazione del mondo », con la nostra « spiegazione filosofica dell' universo ».

Si può bensì ammettere che la conoscenza percettiva risulti da dati di fatto che io non creo ma devo subire dal di fuori: questi mobili, questi muri, queste case, questi monti. Ma che cosa sono mai tali dati di fatto e la conoscenza percettiva di essi, a petto della « conoscenza » o interpretazione dell' universo che noi costruiamo su di essi? Certo qualcosa d' assai più piccolo e trascurabile di quel che sia la materia passionale per l' artista che la elabora. Quei dati percettivi sfumano nel fondo di fronte alle immense e svariatissime costruzioni che su di essi i filosofi hanno erette, assai più di quel che non sfumi nel fondo dell' opera artistica la materia passionale. O che quando un filosofo religioso costruisce, pur lontanamente partendo dai dati percettivi, il suo mondo di « conoscenza » circa Dio, la nostra immortalità, la nostra vita nell' al di là — quando p. es. Tommaso d'Aquino ci parla *de substantia angelorum* o *de poena daemonum* — questa per il Cesareo è conoscenza di fatti che si offrono e si impongono allo spirito dall' esterno, è conoscenza che possegga il carattere della necessità in confronto della libertà dell' arte, che debba quindi essere uguale per tutti, che

sia insomma « sempre *quella realtà* » ? [1]. O non ammetterà invece anche il Cesareo che questa sia creazione, quand'anche inizialmente movente da qualche, a tale altezza risultante oramai impercettibile, dato di fatto ? Ma se è creazione, la *Summa Theologica* non deve essere arte anche pel Cesareo ? Nè si dica che noi ricorriamo qui, per facilitarci la discussione, ad una costruzione religiosa. Tutti percepiamo questi monti, questi alberi, questo mare. Ma che entro questi monti, questi alberi, questo mare, Schopenhauer abbia visto la Volontà od Hegel l'Idea — abbiano visto queste cose che una volta vedute hanno resi tosto insignificanti e nulli monti e alberi e mare — questo è o non è creazione ? L'elemento della creazione non è qui senza paragone più grande del dato di fatto da cui parte ? E questa creazione non è forse, proprio in quanto creazione, di gran lunga più gigantesca di quella d'un poeta, che non crea ma esprime l'amore che sente (il dato percettivo) in un sonetto ?

A far toccare con mano al Cesareo l'insostenibilità della sua tesi avrebbe dovuto bastare la manifesta e immediata fallacia della sua asserzione che l'arte è libera e la conoscenza necessaria. Necessaria ? Sì, se la conoscenza si riduca a quell'iniziale e piccolissima parte di essa che è il dato arrecatoci dalla sensazione. Ma necessaria, se per conoscenza s'intendano tutte le nostre costruzioni e interpretazioni conoscitive, e anche la filosofia, come fa il Cesareo, che queste ultime appunto s'affatica a voler distinguere dall'arte ? Se fosse necessaria sarebbe uguale per tutti, e noi tutti conosceremmo, interpreteremmo, ci spiegheremmo il mondo alla stessa maniera, avremmo un'unica visuale delle cose, professeremmo un'unica filo-

[1] *Ib.*, pag. 131.

sofia. Ma non vede il Cesareo che varietà invece, che libertà appunto di costruzioni filosofiche, ossia di conoscenze? Il pensatore religioso che *sa* il suo Dio e l'ateo che *vede* il vuoto e il nulla nei cieli, posseggono due *conoscenze*. Ma queste *conoscenze* opposte sono veramente *create* al di sopra della mera esperienza fenomenica o conoscenza percettiva, e tanto sono create con piena libertà (libertà, s'intende, rispetto a quella pressione del dato di fatto esteriore che, secondo il Cesareo, sarebbe il carattere presente nella conoscenza) che sono contraditorie. Il fatto che dall'uno all'altro di noi tutte le nostre « conoscenze » — religiose, filosofiche, politiche — si contradicono così, il fatto che,, proprio al contrario di quanto opina il Cesareo, nessuna sia necessaria, cioè nessuna riesca ad imporsi a tutti e ad espungere le altre fuor dal campo della ragione, dimostra evidentemente che tutte esse sono nostre creazioni e che di esse abbiamo piena libertà. La stessa materia che egli trattava doveva offrire al Cesareo la riprova dell'impossibilità della sua tesi. La filosofia dell'arte, infatti, è conoscenza, non arte. In essa, adunque, secondo la tesi del Cesareo, non dovrebbe trovar luogo la creazione; ma solo la constatazione del dato di fatto. Eppure, egli trova che l'arte è creazione, altri (come egli stesso ricorda) che è imitazione, altri che è giuoco. La stessa definizione dell'arte, lo stesso apprendimento del che cosa sia arte — questo fatto conoscitivo — è dunque tanto poco necessario che è diverso in ognuno; quella stessa definizione dunque è una *creazione* che ciascuno di noi, sui medesimi iniziali e scheletrici dati sensibili, si costruisce, e con tanta piena libertà rispetto alla pressione di questi che ognuno se la costruisce a modo suo.

Anche questo del Cesareo, quindi, è un tentativo dogmatico per mettere insieme ad ogni costo il sistema,

sistema, come sempre, necessariamente unilaterale, i fatti che non quadrano col quale si conoscono già *a priori* e solo si può cercare artificialmente di mascherarli; sistema che è quindi da bel principio destinato all'insuccesso. Ma non è più semplice dire le cose come stanno, e come si sa che stanno, cioè confessare che la sistemazione non è possibile? Quando per es., come mettevamo in rilievo in principio ed ora ricordavamo, taluno scorge, sa e dice che mentre egli definisce l'arte in un modo, altri pensatori ne danno definizioni diversissime — che, insomma, dopo secoli di discussione non si è d'accordo circa che cosa sia l'arte — ciò non è per ogni spirito schietto la prova che l'arte è un fatto di cui non si riesce a dare una determinazione soddisfacente? E allora a che — invece che limitarsi alla schietta asserzione e riconoscimento di questa verità — mostrar di pretendere, col ridarne una definizione — la quale, per esser tale, dovrebbe realizzare l'ormai accertata impossibilità di aver valore per tutti — che una tale definizione sia possibile, contro quanto i secolari dispareri hanno reso alla nostra segreta coscienza perfettamente chiaro? Allorchè — ci si consenta di riprodurre questo esempio la cui esattezza ed efficacia è evidente — degli spettatori esaminano un oggetto e uno dice di esso: « è la tal cosa », un secondo: « no, è la tale altra », un terzo: « no, è piuttosto codesta », si cerchi pur di insorgere quanto si vuole [1], ma questa è la semplicissima e sufficiente prova che quell'oggetto non si sa che cosa sia. Finchè la discussione (la filosofia) continua, vuol dire manifestamente che la cosa non è sicura, la

---

[1] Così il GENTILE in *Critica*, XV, pag. 318, fasc. V, 20 settembre 1917.

conoscenza non è liquida, la verità non è accertata. Ma quando che cosa l'oggetto sia resta accertato, quando è accertata la verità, allora viceversa è la discussione (l'attività filosofica) che cessa. Proprio al contrario di quel che credono Cesareo e i dogmatici, filosofia e conoscenza accertata, universale, necessaria, filosofia e verità, stanno in diametrale antitesi e si escludono a vicenda.

Insomma, si badi. Quale è la distinzione che, sulle traccie di Kant, si continua a pretendere di stabilire tra l'arte e la filosofia? Quella fondata sulla proposizione che circa il bello non si può decidere mediante prove. Ora questa proposizione e la distinzione su essa basata son proprio vere? O si tratta di quelle affermazioni che a forza di sentirle autorevolmente ripetere, abbiamo finito per accettare ad occhi chiusi, e che sono in tal modo diventate un dogma su cui non si torna più col pensiero critico, mentre pur ve ne sarebbe bisogno?

È verissimo che del bello non si può decidere mediante prove, nel senso che non si può fondare la prova che una cosa sia bella o brutta nell'àmbito della ragione teoretica in modo apodittico e tale che escluda da quest'àmbito l'opinione contraria; nel senso che non si può dimostrare che una cosa sia bella in modo razionalmente così vincolante ed esclusivo d'un parere contrario da far risultare che chi la pensa diversamente sia fuori della ragione (come chi pensasse che 2 + 2 = 5). Ma non ci si accorge, o non si vuol vedere, che questo avviene non solo per il bello, ma per tutti i massimi problemi della filosofia; cosicchè appunto il fatto dell'impossibilità di decidere mediante prove, anzichè costituire un elemento

di distinzione, forma invece un elemento di identificazione tra filosofia ed arte.

Per vero, le nostre convinzioni su tutti i fondamentali problemi speculativi d'ogni specie — Dio, caso, anima, immortalità, libertà, determinismo, monarchia, repubblica, proprietà privata, collettivismo — sono intuizioni ultime, irriducibili, indimostrabili e inconfutabili, o a siffatte intuizioni risalgono e si riconnettono: come prova l'*ovvio* fatto che tutte quelle convinzioni persistono eternamente l'una accanto all'altra, ossia che nessuna può essere cacciata fuori dal campo della ragione, giacchè, evidentemente, se si potesse *deciderne* mediante prove, se si potesse cioè dar prove d'una loro soluzione che escludesse l'opposta dal campo della ragione, non se ne discuterebbe ancora dopo venticinque secoli. « Le verità — come Giuseppe Ferrari vigorosamente proclamava — non si verificano e sono tutte irriducibili » [1].

Perciò la *dimostrazione* di qualsiasi principio filosofico, la *dimostrazione* di alcunchè che vada oltre il puro e semplice fatto percettivo (ciò che appare), è impossibile. Bene l'avevano visto e inoppugnabilmente messo in chiaro gli scettici antichi e primo di tutti Agrippa. La dimostrazione (egli diceva) si fonda o su premesse che si dimostrano o su principî indimostrabili. Nel primo caso anche le premesse hanno bisogno di dimostrazione e si cade così in un *regressum in infinitum*. Nel secondo caso chi ci garantisce che le premesse indimostrabili poste a base della dimostrazione, siano certe, senza di che tutta la dimostrazione stessa precipiterebbe? Se si cerca di rispondere che vi sono principî che posseggono un'immediata certezza,

---

[1] *Filos. della Rivoluzione* (Milano, 1873, vol. I. pag. 201).

in primo luogo ciò permetterebbe di postulare premesse del tutto impossibili, in secondo luogo quella stessa proposizione, che vi sono principi immediatamente certi, avrebbe anzitutto bisogno di venir dimostrata. Senza contare che per giudicar sulla validità d'una dimostrazione occorre un criterio, e per avere un criterio col quale giudicare occorre una dimostrazione che lo fondi. E si resta così presi in un circolo senza uscita [1].

Non si può, adunque, come acutamente riaffermava Giuseppe Ferrari, « trasporter la verité première en dehors de la certitude descriptive. Il est impossible de depasser la description » [2]. Ogni *dimostrazione* che pretenda andar oltre il puro e semplice fatto d'esperienza puramente e semplicemente constatato, è dunque impossibile; e ogni volta che si va, in qualunque direzione, oltre questo — interpretandolo, deducendone qualche concezione, costruendovi sopra dei sistemi e delle filosofie — vi si va non in forza di *dimostrazioni*, ma in forza di modi irriducibili e propri di interpretare e concepire, cioè in forza di intuizioni. « Tutte le nostre affermazioni che in qualche modo si possono dimostrare (riconosceva giustissimamente il Cantoni) ci riconducono, come le logiche c'insegnano, ad alcunchè di primitivo, di indimostrabile, di psicologicamente necessario. Non è vero che questo primitivo sia evidente per sè: prende la forma assiomatica posteriormente, ma tale forma è derivata, e codesti assiomi si fondano pur sempre sopra

---

(1) DIOGENE LAERZIO, IX, 90 e segg. (*Vita di Pirrone*). V. anche SESTO EMP. *Adv. Math.* VIII, 367 e segg.; *Pyrr. Hyp.*, II, 182 e segg.

(2) *Essai sur le principe et les limites de la Philosophie de l'Histoire* (Parigi, 1843, pag. 441).

alcuna cosa accettata per una certa ineluttabile ispirazione psicologica. Ora a tutte queste accettazioni primitive sta a fondamento un sentimento; almeno è il sentimento il quale ci forza ad accettare quei principî, e ci tiene, anche malgrado le nostre dottrine filosofiche, fedeli ad essi » ([1]). Tutte le nostre interpretazioni, tutte le nostre filosofie, tutte le nostre convinzioni più profonde intorno ai problemi speculativi d'ogni natura, sono dunque intuizioni, come quelle che hanno luogo nel campo del bello e dell'arte. Sono intuizioni come: « ciò è bello », « ciò è brutto », ed anche come: « questo cibo è gustoso », « quest'altro è cattivo ». Quelle intuizioni non si *dimostrano* più di queste, sebbene il pensatore che le nutre si illuda di poterlo, si illuda cioè (tanta è l'evidenza interna con cui *egli* le scorge) di poter costringere con una concatenazione logica d'argomenti la ragione universale, cioè le ragioni di tutti, a piegarsi alla sua tesi. Ma non si *dimostrano*. Se si *dimostrassero* non vi sarebbe più varietà di idee. E appunto questa impossibilità della *dimostrazione* (valevole per tutti, atta a coercire tutte le menti), è quella che prova che la ragione è frazionata in tanti centri razionali, diversi e quasi senza ponte e comunicazione fra loro, dal momento che ciò che è probante per me non lo è per altri; è quella che prova che noi, appena procediamo oltre il mero fatto d'esperienza, oltre la realtà percettiva, oltre il mondo che si vede e si tocca, viviamo letteralmente in mondi *toto coelo* diversi — questi nel mondo, per lui evidentissimo, della verità religiosa, in un universo permeato dal divino; quegli in un mondo bruto, cieco e disperante, fatto di mero caso; costui in un mondo roseo, sorridente, ottimistico; colui in un mondo nero e

---

([1]) CANTONI, *E. Kant* (Milano, 1879, vol. I, pag. 442).

pessimisticamente precipitante in peggio; uno in un mondo di azioni, di fatti, d'amori che è per lui il solo mondo vivo e importante; l'altro in un pallido ed esangue (per il primo) mondo di pensieri, di ricerche e di studi, che egli ha alla sua volta costrutto come l'unico mondo sostanziale — tutti mondi disparatissimi, esclusivamente *nostri*, della cui diversità radicale, della cui appartenenza esclusiva di ciascuno di essi a ciascuno di noi e della non partecipazione ad essi degli altri cosiddetti nostri *simili*, noi ci accorgiamo ogni qualvolta ci accade di poter penetrare oltre la superficie e bene addentro l'animo d'uno di questi nostri *simili* e scoprirvi, spesso da principio con meraviglia, come il suo mondo di idee, di desideri, di aspirazioni, di importanza attribuita ad un ordine o a un altr'ordine di cose, tutta la sua realtà spirituale, insomma, sia profondamente *dissimile* dalla nostra [1]. Mondi che,

---

[1] Si vegga la fine e vera osservazione del Leopardi, *Pensieri*, III, 295: « Il giovane deride, accusa, non concepisce, condanna i gusti, i pareri, i costumi, i desiderî del vecchio, e viceversa.... Tutto giorno ci par facilissimo, verissimo, quel ch'è impossibile, falsissimo per chi si trova nel caso » ecc. — Questa nostra reciproca impenetrabilità risulta ancora da quanto mette in luce il Simmel in uno dei suoi ultimi libri. Ciascuno di noi (egli dice) è soltanto un frammento, non solo d'un tipo sociale, non solo d'un tipo psichico designabile con concetti universali, ma anche quasi del tipo che solamente ognuno di noi è. Agli occhi degli altri tutta questa frammentarietà si completa automaticamente sino a far di noi ciò che interamente e puramente non siamo mai. Gli altri si costruiscono di noi un'immagine completandoci e idealizzandoci fino all'universalità del tipo che partecipiamo con altri e di quello che non partecipiamo con alcuno. Siamo così collocati dagli altri tra l'assolutezza d'un universale e quella del nostro proprio soggetto, con nessuna delle quali noi effettivamente combaciamo. (*Lebensanschauung*, Monaco e Lipsia, 1918, pag. 79).

adunque, ciascuno di noi crea con le proprie irriducibili e fondamentali intuizioni. Ogni volta che si va oltre il puro fatto percettivo, siamo nel campo dell'intuizione, ossia (se si vuole esprimere la cosa in quest'altro modo) siamo — come Hume, Renouvier e Newman hanno chiarito — nel campo della « credenza »; si tratta sempre d'un atto di fede attinto e scaturente dalle nostre più intime particolarità (1). E di queste credenze v'è dunque libertà piena. Tutte sono possibili, cioè nessuna è tale da poter essere eliminata dalla ragione, ossia confutata per le *ragioni* di tutti. Nessuna è necessaria, cioè tale da dover essere accettata, pena di essere fuori dal campo della ragione, tale quindi che possa imporsi alle *ragioni* di tutti, escludendone con logica necessità ogni altra (2).

---

(1) La volontà può far diventar *logica* pressochè qualunque cosa. « Ein Zwang — scrive giustamente il Simmel, *Einleitung*, cit, I, pag. 455 — für den Willen, seine Inhalte der Logik gemäss zu entfalten, nicht existirt. Schliesslich hat der Wille in sich selbst seine letzte Instanz, und wenn er das Unlogische will », ecc. Qui però si può interrompere il Simmel e avvertire che quando la volontà vuole l'illogico, questo.... non è più tale. Perchè, chi lo giudica tale? Solo un'altra volontà. Per quella che lo vuole esso è la massima logicità.

(2) « Non c'è verità — scrive il Leopardi — che, prendendo l'argomento più o meno da lungi e camminando per una strada più o meno nuova, non si possa dimostrar falsa con evidenza »; quindi « nessuna verità nè falsità è assoluta, neppure in ordine al nostro modo di vedere e di ragionare, neppur dentro i limiti della concezione e ragione umana ». E infatti « quanti, anche profondissimi filosofi, furono o sono o saranno intimamente persuasi di proposizioni affatto contrarie a quelle di cui altri tali filosofi sono o saranno o furono parimente persuasi fino alla supposta evidenza! ». (*Pensieri*, III, pagg. 277, 292).

La filosofia, quindi, non si dimostra più dell'arte. Però, circa il bello, e anche qui precisamente come circa questi problemi filosofici, si può *ragionare*, si possono addurre argomenti concettuali e razionali (¹). Essi non sono, è vero, tali da *decidere*, da espungere dal campo della ragione chi la pensa diversamente. Ma lo stesso avviene relativamente a materie, non più *estetiche*, ma *concettuali*; come, l'*io*, Dio, la libertà ecc. Dunque, tanto nella sfera *estetica*, quanto in quella della conoscenza *concettuale*, le prove hanno lo stesso valore o lo stesso disvalore.

Metafisica e arte si muovono quindi sullo stesso terreno, nè è possibile, qualunque via si tenti, fissare tra l'una e l'altra dei confini che segnino una discriminazione soddisfacente. E mentre il Croce (per ritornare al nostro punto di partenza), unificando arte e linguaggio, toglie ogni distinzione di sostanza tra le chiacchiere pittoresche di due comari e un canto del Leopardi, e, insieme, separando intuizione e concetto, scava un abisso incolmabile p. es. tra Leopardi e Schopenhauer, è chiaro che invece tra ciò che esprime quegli coi canti e questi coi trattati c'è assai minore differenza qualitativa che non tra quelle chiacchiere e quel canto raggruppati sotto il medesimo capo in forza del loro genericissimo carattere di essere le une e l'altro espressioni.

E questo fatto che tra intuizione e concetto, tra metafisica e lirica non è possibile tracciare una distinzione sostanziale netta e definitiva, lo esperimentano in sè tutti coloro che pensano con viva e vera passione ai problemi

(¹) Servano d'esempio quelli che alleghiamo nel cap. XIV.

filosofici. Poichè chi si interessa con inesausta e profonda ansia di questi problemi, ed ha la mente sufficientemente agile, quando talvolta un'idea o un globo di idee comincia a disegnarsi e a balenare nel suo spirito, come diretta e immediata impressione emotiva d'un qualche lato, aspetto, episodio od evento della vita e del mondo, ed interpretazione di esso, egli avverte chiaramente che potrebbe svolgere ed esprimere proprio sempre questo stesso nodo di idee così in un poema, come in un trattato metafisico, così in un gruppo di sonetti come in un saggio, così in un dramma o in un romanzo come in un dialogo di tipo platonico o berkeleiano (1), ed anche, se è musicista, mediante le note d'una sinfonia o d'un'opera, come Wagner con l'azione musicale del *Parsifal* espresse la filosofica negazione schopenhauriana della volontà di vivere (2). E

(1) « Le filosofie, sia che si esprimano in sonetti o in sistemi ».... (JAMES, *La volontà di credere*, cit., pag. 186). Che poi le facoltà del gran poeta siano precisamente le facoltà del gran filosofo era l'opinione del Leopardi (*Pensieri* ecc., III, pag. 288).

(2) È stato più volte osservato che la musica « programmatica » è un assurdo e un'impossibilità, che in una sonata o sinfonia non v'è mai nè vi può essere nulla di quel che il titolo dice, e che questo titolo è messo sempre a capriccio. Però si potrebbe forse giustamente ritenere con Wagner che la musica non esprime « la passione, l'amore, l'aspirazione di questo o quell'individuo in queste o quest'altre circostanze, ma la passione, l'amore, l'aspirazione in sè » (citato da H. E. KREHBIEL, *How to listen Music*, Londra. 1913, pag. 41); e che, come lo stesso Krehbiel dice, la musica, pur senza essere imitativa, « cannot copy water, but it can do what water does, and so suggest water (*Ib.*, pag. 59) ». Noi diremmo volentieri che l'espressività della musica è come quella degli occhi. V'è, in confronto con le parole, la medesima incertezza circa la significazione di fatti specifici; ma lo stesso chiaro accenno e sicuro indizio dei fondamentali

avverte chiaramente che non avrebbe mica in sè qualcosa di diverso se svolgesse quel nucleo di idee nella prima maniera da quel che avrebbe se lo svolgesse nella seconda; bensì nell'uno e nell'altro caso ciò che ha in sè, ciò che il suo spirito ha afferrato, ha investito della sua forma e svolge, è sempre l'identico iniziale germe di idee, indiscernibilmente adunque intuizione-concetto, metafisica e lirica [1].

IX.

Arte, espressione e linguaggio.

Abbiamo visto che da Kant in poi lo sforzo per tener fermo all'obbiettivismo, all'assolutismo, all'universalità doveva esser pagato al prezzo di stare sulle vette brulle della più squallida genericità e di non poter muovere un passo di là da essa; che cioè, l'universalità e l'assolutezza si dovevano ridurre a quella delle pure e vuote

---

sentimenti dell'animo — orrore, amore, odio — la stessa limpida indicazione della loro differenza.

[1] Nel campo del bergsonismo l'intima affinità tra arte e filosofia è, naturalmente, portata in evidenza. Ecco come la delinea uno dei migliori espositori di quella dottrina: « L'art, c'est en quelque sorte la philosophie, avant l'analyse, avant la critique, avant la science: l'intuition esthétique, c'est l'intuition métaphysique naissante, bornée au rêve, n'allant pas jusqu'à l'épreuve de verification positive. Réciproquement, la philosophie, c'est l'art qui succède à la science et qui en tient compte, l'art qui prend pour matière les résultats de l'analyse et qui se soumet aux exigences d'une critique rigoureuse; l'intuition métaphysique, c'est l'intuition esthétique vérifiée, systematisée, lestée de discours rationel ». (LE ROY, *Une Philosophie nouvelle*, Parigi, 1913, pag. 51).

forme, dei concetti generalissimi, e per sè significanti tutto e quindi totalmente insignificanti. E abbiamo visto che questa dell'assoluta e insignificante genericità è la necessità che ad ogni momento si palesa nella filosofia dello spirito preteso assoluto. Dobbiamo ora vedere quale aspetto tale genericità prende nella parte di questa filosofia che riguarda l'estetica.

Che l'arte appartenga al *genere* espressione è evidentemente, anch'esso, un ovvio *truism*, chè a nessuno è mai venuto in mente di pensare che possa esistere un'arte inespressa. Tutti però hanno invece sempre pensato che non si possa costruire una filosofia del bello senza distinguere nel *genere* espressione tra la *specie* espressione artistica e bella e quella che non lo è. Ma ciò non poteva naturalmente fare la filosofia dell'assoluto. Ogni tentativo per far ciò l'avrebbe infatti, anche qua, infranta nel relativismo, che le sarebbe inevitabilmente rimbalzato contro dal fatto che i caratteri che essa avesse determinati come propri della *specie* bella di espressione, avrebbero trovato da ogni parte, come è sempre avvenuto, contraddizione e dissensi. Bisognava dunque evitare il venir a galla di questo disaccordo, cioè appunto la prova che non si è nell'universale e nell'assoluto. E per riuscirvi occorreva anche qui ridursi alla massima genericità, far a meno d'ogni concreta distinzione fra espressione bella e espressione brutta, identificare il bello e l'arte indistintamente con tutto ciò che viene espresso, con la mera espressione in genere [1]. Su ciò che è espressione non vi potrebbero

---

[1] Cioè, proprio quello che il Croce rimprovera agli altri quando scrive: « Non si accorgevano che il loro contenuto estetico, fatto a poco a poco coincidere con la realtà tutta, non ha più nessun carattere che lo distingua da altri contenuti ». (*Breviario*, pag. 51).

essere dubbi e dispareri ; se dunque si accetta che il bello sia l'espressione in generale, ogni divergenza sui caratteri del bello scompare. Di qui la definizione dell'arte come espressione e la identificazione del bello all'espressione *tout court*. Di qui la sentenza crociana che « l'espressione e la bellezza non sono due concetti, ma uno solo che è lecito designare con l'uno o l'altro vocabolo sinonimo » ([1]).

Ma a tale risultato non si perviene che mediante un sotterfugio verbale. Davanti all'insopprimibile necessità di distinguere tra espressioni belle ed espressioni brutte, all'impossibilità di fornire tale distinzione e al proposito di tener fermo all' « assolutismo », si parla di « espressioni riuscite ed altre restate a mezzo o sbagliate » ([2]), si introduce la formula di espressione « adeguata » ([3]) ; tutti modi surrettizi per supplire i concetti distintivi, che si volevano cancellare, di espressione bella e di espressione brutta, i quali, pur reintrodotti in quella forma equivoca e coperta, distruggono la teoria, perchè dimostrano che non ogni espressione è bellezza, che vi sono espressioni brutte, che espressione e bellezza, dunque, non si corrispondono. Perchè — potremmo opporre — espressione « sbagliata » ? Come si può dire di un'espressione che sia « sbagliata » ? Chi la può autorevolmente giudicare « sbagliata » ? Non è forse espressione ? Dunque è bellezza. E allora l'ultimo sotterfugio è quello di « definire la bellezza espressione riuscita, o meglio, espressione senz'altro, giacchè l'espressione, quando non è riuscita, non è espressione » ([4]).

([1]) *Breviario*, pag. 63 e cfr. *Estetica*, p. 92.

([2]) *Estetica*, pag. 82.

([3]) *Estetica*, pag. 108.

([4]) *Estetica*, pag. 92.

Ma nemmeno quest' ultimo sotterfugio riesce. Giacchè l' espressione non riuscita è pure qualcosa che si manifesta, qualcosa che si estrinseca, qualcosa che vien fuori. Ma quello che si manifesta, si estrinseca, vien fuori è appunto ciò a cui si è sempre dato il nome di espressione. Ora voi dite che alcunchè di questo che vien fuori non è espressione, ossia che una parte di ciò che è espressione (nel senso abituale) non è espressione (nel senso vostro). Insistendo insomma nel vostro sforzo fallace di far a meno della distinzione tra espressione bella e brutta ([1]) e ostinati a ridurre la bellezza all'espressione in genere, siete sospinti alla necessità di negare all'espressione brutta il carattere d' espressione, di togliere la qualità di espressione a una parte di ciò che pure si esprime. Ma allora dovete dire quale è e come si determina questo alcunchè che pur venendo fuori, pur esprimendosi, non è espressione, quale è insomma l' *espressione* che non è *espressione*. Cioè siete ineluttabilmente posti ancora dinanzi alla incancellabile distinzione tra due qualità di espressione, e al dovere di scegliere una delle due vie: o indicare in che cosa la distinzione sta, e con questo essere trascinati a quel che si vuole, e *pour cause*, a tutta possa evitare, cioè ad indicare i caratteri *del bello*, di ciò che *deve* essere universalmente giudicato bello, di ciò che va dunque considerato, ancora, come bello in sè, eterno, assoluto; caratteri che, non venendo certo riconosciuti da tutti, metterebbero immediatamente in luce la totale mancanza

([1]) Talvolta sfugge al Croce la frase « espressione bella » (*Estetica*, pag. 139). Ma allora v' è anche un' espressione brutta e la teoria che identifica espressione e bellezza va in fumo. Quella frase è un inconveniente, un *lapsus*, una macula che raccomandiamo al Croce di far scomparire in una nuova edizione.

di ogni assolutezza; ovvero dichiarare francamente che non è possibile fare una distinzione obiettivamente e universalmente valida tra le due qualità di espressione, e veder quindi anche così il castello di carte assolutistico disfarsi nel relativismo.

*
* *

E precisamente un processo del tutto analogo di arbitraria cancellatura delle distinzioni è quello che troviamo dal Croce applicato al bello fisico. Qui il processo si riduce a negare addirittura l'esistenza di questo, come è inevitabile in tale filosofia, perchè se esistesse un bello fisico, sarebbe dato ciò contro cui essa sopratutto ricalcitra e di cui specialmente inorridisce: l'esistenza di qualcosa fuori dallo spirito. Quindi « il bello non è un fatto fisico, e non appartiene già alle cose, ma all'attività dell'uomo, all'energia spirituale » [1].

Il tentativo di ridurre ogni realtà allo spirito urta contro un'insolubile antinomia, ed è che da un lato nulla può esistere senza e fuori dello spirito perchè l'*esse* delle cose è il loro *percipi*, dall'altro le cose (cioè tutta l'evoluzione della natura e del mondo organico sino all'uomo) devono precedere lo spirito ed essere esistite senza di esso, per rendere l'esistenza dello spirito possibile [2]. Orbene: qui, nella tentata soppressione del bello fisico, diamo di cozzo ad un aspetto particolare di questa antinomia, e nel medesimo tempo allo stesso ricomparire della distinzione che si voleva sopprimere, osservato già circa le espressioni.

---

[1] *Estetica*, pag. 115.

[2] Ho discusso più a lungo questa questione in *Lineamenti di filosofia scettica* (Bologna, Zanichelli, pag. 237 e s.).

Infatti, il bello fisico, pel Croce, non è bellezza, bensì « un semplice stimolo della riproduzione estetica » (1). Ma come avviene che vi sono delle cose che danno lo stimolo a tale riproduzione, ed altre che non lo danno? Che vi sono dei visi i quali destano in qualche pittore il desiderio di ritrarli, ed altri che non lo destano in nessuno? Vi è dunque qualche qualità fisica che serve a dare tale stimolo, qualche altra che non serve. Chiamate quella qualità esteticamente stimolante e questa non stimolante, o chiamate quella bella e questa brutta, la cosa non cambia, è questione solo di parole, tutto si riduce anche qui a un semplice tentativo di palliare i fatti con parole diverse, e il bello fisico ricompare sotto la veste di ciò che serve di stimolo alla riproduzione estetica.

Ma se esistono dunque delle qualità, dei fattori, delle cose, insomma, esteticamente stimolanti (ossia belle) a distinzione di altre che non lo sono (che sono brutte), ecco ripresentarsi l'antinomia suaccennata in questa forma: da un lato il bello è un valore ed appartiene interamente all'energia spirituale; dall'altro esistono elementi esterni a questa energia che a differenza di altri servono di stimolo al gusto estetico o all'opera artistica, cioè che sono *belli* a differenza di altri che sono *brutti*: ossia esiste un bello naturale, fisico, esteriore allo spirito.

Senonchè questa questione del rapporto tra bello ed espressione, ci conduce in presenza di quello che si considera come espressione per eccellenza e a cui fin dalla più remota antichità è congiunto un vivo sentimento este-

(1) *Estetica*, pag. 116.

tico e un'assidua ricerca e studio di bellezza: — il linguaggio.

È naturale che questa particolare e di gran lunga predominante forma di espressione abbia acquistato nel dominio estetico una così saliente importanza e che in generale le parole abbiano preso nella vita umana un posto almeno altrettanto alto quanto le opere e i fatti. Dal dire al fare c'è di mezzo il mare, ripete il proverbio, intendendo significare che dire è facile, fare è difficile. Ma forse sarebbe più giusto affermare che dal fare al dire c'è di mezzo il mare, perchè fare è molto più facile che dire. Salire sopra un albero, per esempio: è una cosa facilissima che può compiere anche una scimmia, una formica, una lumaca. Ma perchè si sia potuto dire « io salgo sopra un albero », occorse una tale tensione di processo vitale, una così ostinata, secolare, acuta e possente reazione dei cervelli allo stimolo degli eventi esterni, un così grande ed incessante sforzo del pensiero per riuscir vittorioso degli ostacoli che si opponevano alla sua necessità di venir fuori, una così diuturna, tenace, costante soggiogazione e adattamento dell'organismo a questa necessità, da parer cosa incredibile se non la si vedesse avvenuta. Ovvero, per usare l'argomento con cui Oscar Wilde in una delle sue pagine più belle sostiene questa tesi: « Ognuno può fare la storia; solo un grand'uomo può scriverla » (1); o, per usare le parole del De Vigny: « Occorre assai più genio per riassumere tutto ciò che si sa della vita in un'opera d'arte che non per spargere questa semenza sulla terra sempre mossa dagli avvenimenti politici; i primi tra gli uomini

---

(1) *The Critic as Artist* in *Intentions* (pag. 128 dell'ediz. Methuen Shilling's Library).

saranno sempre quelli che trasformarono un foglio di carta, una tela, un suono in cose imperiture » [1].

Di qui la grande importanza attribuita all'estetica del linguaggio e la grande cura di esso, che tanta parte ha a poco a poco preso nell'educazione, nelle occupazioni, nelle passioni, insomma nella vita degli uomini. Di qui l'emergere a poco a poco della estetica della lingua come un fine a sè indipendente dal contenuto: chè, non ostante ogni sforzo per sopprimere la distinzione tra contenuto e forma, tale distinzione non si riesce a cancellarla del tutto, come si scorge chiaro quando si rifletta a ciò che sostiene con forti argomenti il Leopardi, ossia che gli antichi avevano stile senza pensiero e i moderni pensiero senza stile, sicchè, per esempio, « le opere d'Isocrate, di Senofonte e di tali altri cento » sono « tutte parole in sostanza, senza più », dal che viene che le opere classiche tradotte, non solo perdono, ma restano « come stoppa e cenere » [2]; e quando si rifletta che uno scrittore (p. es. il Bartoli, che per forza di espressione il Leopardi non si peritava di uguagliare a Dante) [3], può con linguaggio pieno di vivezza, bellezza, robustezza, ricchezza di espressione narrare delle fanfaluche, e uno storico (p. es. in qualche misura il Colletta) congiungere a una forma che sa rendere i fatti con potenza drammatica la frequente inesattezza dei fatti medesimi.

Ma qui appunto in questo carattere estetico che il linguaggio per sè finisce per assumere, noi ci troviamo più

---

[1] *Stello*, cap. 39.

[2] *Pensieri, ecc.* V. 408, 409. E v. anche per la posizione dell'incancellabile dualità pensiero-forma id. IV, 398 e s.

[3] « Il p. Dan. Bartoli è il Dante della prosa italiana » *Pensieri ecc.*, IV, 215, e v. VI-73).

che mai avvolti da quelle contraddizioni che dominano in ogni campo dell' estetica.

« Divina è la parola e il verso è tutto ». Quel che v' è sopratutto di bello e di permanente è l'opera d'arte della parola. Essa soltanto perdura attraverso i secoli, anche quando la materia che essa trattava e rivestiva è trapassata e morta. « In letteratura colui che scrive con più arte i suoi pensieri è sempre quello che trionfa e che meglio arriva all' immortalità, sieno pure i suoi pensieri di poco conto, e sieno pure importantissimi e originalissimi quelli d' un altro che non abbia sufficiente arte nello scrivere » (1). Può essere trapassata e morta la fisica di Galileo, la medicina di Celso, la storia e l' economia domestica di Senofonte; la fisica, la medicina, la storia, e quella stessa dei Diecimila, il governo della casa, apprendiamo assai meglio da altri libri che non dai loro. Pure i loro libri si leggono e si leggeranno in eterno; e ciò unicamente perchè, spenta la materia, è eternamente viva di essi la maestria estetica con cui hanno trattato la parola. — L'arte della parola non è che artifizio, superficialità, rettorica, linguaioleria; e l' unica cosa seria è la materia, il fatto. — Questi i due lati dell' antitesi, che non ostante ogni sforzo per superarla in un senso o nell' altro, a tal uopo sopprimendo o palliando le ragioni che militano per l' uno dei due lati di essa, permane insolubile, come prova il suo perpetuarsi in discussioni secolari, appunto perchè a favore di ciascuno dei due lati dell' antitesi stessa vi sono argomenti che nessun argomento contrario riesce a soffocare.

Ma non basta. L'estetica del linguaggio ha, come suo elemento essenziale, la purità. Una lingua non si consi-

---

(1) LEOPARDI, *Pensieri, ecc.* IV, 311.

dera bella se non si regge e si svolge sulle sue caratteristiche particolari e native. Se è aperta a tutti i venti, a tutti gli influssi da parte di altre lingue, alla deviazione da quelle sue proprie caratteristiche per opera dell'influsso di queste, una lingua si sforma, si snatura, perde ogni sua originaria bellezza, e, come si dice, imbarbarisce.

Senonchè qui ci troviamo di fronte a un'altra antitesi. Chè, da un lato, certamente la bellezza d'una lingua si conserva così. E quando si pensa all'opera di tutta la vita, all'opera considerata come la più alta missione, che uomini quali il Carducci e il D'Annunzio dedicarono alla restaurazione della lingua italiana nella sua ricchezza e forza originaria; — quando si pensa a ciò che scrive il secondo: « concorrere efficacemente a costituire in Italia la prosa narrativa e descrittiva moderna: ecco la mia ambizione più tenace; la nostra lingua è la gioia e la forza dell'artefice laborioso che ne conosce e ne penetra e ne sviscera i tesori lentamente accumulati di secolo in secolo, smossi taluni e rinnovati di continuo, altri scoperti soltanto della prima scorza, altri per tutta la profondità occulti, pieni di meraviglie ancora ignote che daranno l'ebrezza all'estremo esploratore » ([1]); — quando si pensa alla fatica diuturna che tali uomini destinarono a questo fine, cioè ad un fine di pura bellezza di parole, fatica non certo inferiore a quella di cui altri crederebbe degna solo qualche impresa di cose simile a quella che Faust vagheggiava nel suo ultimo istante; — quando ci si rende conto dell'immensità e interminabilità del compito che la trattazione estetica del linguaggio richiede, per cui uno dei più perfetti e sensibili intendenti di essa proclama che

([1]) *Il trionfo della Morte* (Epistola dedicatoria).

« solo colui che sa perfettamente scrivere ne comprende sino al fondo tutta la difficoltà, nè altrimenti può mai bene scrivere, ancorch' ei sappia compiutamente farlo, che con grandissima difficoltà » (1); che « tanto è lungi che il saper fare tolga la fatica del fare, che anche quanto quello è maggiore, con maggior fatica si compone, perchè tanto meglio si vuol fare e si fa, il che costa tanto di più a proporzione » (2); che « la vera cognizione e padronanza di una lingua come l' italiana, domanda, per non dir troppo, quasi una metà della vita » (3); che la stessa semplicità dello scrivere nasce solo « da moltissima cura e artifizio e studio » (4); — quando si riflette a tutto ciò, si scorge, non soltanto quanto peso possa assumere l' estetica del linguaggio e quanta fatica essa esiga, ma altresì quanta rilevanza abbia per essa la conservazione dell' indole, delle caratteristiche, della natura particolare della lingua di cui si tratta, ai quali elementi appunto quella fatica e quello studio sono consacrati (5).

Ma questo ci mette di fronte a un dilemma, che investe non solo il linguaggio, ma anche altre sfere della nostra attività spirituale. Nella sua più generale espressione il dilemma è il seguente. L' abbandono dei propri costumi è progresso o regresso? Bisogna lasciarsi penetrare dalla

---

(1) LEOPARDI, *Pensieri, ecc.*, VI, 100.

(2) *Id.*, VI, 396.

(3) *Id.*, V, 322.

(4) *Id.*, V, 155.

(5) La finissima e penetrante analisi che il Lotze fa (*Mikrocosmus*, Lipsia 1880, vol. III, 302 e seg.) della natura e della forza della lingua latina riconferma luminosamente il fatto che una lingua possa assurgere per sè, indipendente cioè dal contenuto, a materia d' arte di cui lo scrittore può infinitamente compiacersi.

« civiltà », o rimanerne intocchi e resistere fortemente in sè respingendo tutto ciò che è estraneo? E concomitantemente: il non imparare le lingue altrui è segno di forza, e l'impararle invece un far penetrare in sè l'altrui, un perdere le fattezze proprie? O viceversa, l'impararle, l'aprirsi allo spirito altrui, è cosa benefica e necessaria all'allargamento e al perfezionamento dello spirito proprio? — Si può insomma, prendendo uno dei lati di questa antitesi, opporre all'opera diretta alla restaurazione, alla conservazione, al rinvigorimento, alla purezza della lingua, che tutto questo non è se non un indice di arretrato conservatorismo, l'espressione, manifestantesi nel campo linguistico, dello spirito di grettezza, di ristrettezza, di reazione. Lo vediamo, osservando questa medesima tendenza quando si manifesta nel caso delle tradizioni locali d'un paesello montano o d'un piccolo Cantone, che per conservarle si rifiuta di aprir le porte ai costumi moderni. Quando osserviamo qualche caso di questi sopravviventi « costumi locali », anche solo riguardo al vestito (come p. es. nella Basilicata o in Calabria), li possiamo, bensì, notare, o anche studiare, con curiosità e interesse; possiamo bensì, cedendo ad una tendenza atavica, sentir piacere che ancora sussistano in quanto sono manifestazioni d'uno spirito autoctono e desiderare che si conservino; ma non possiamo d'altronde sottrarci al pensiero che essi sono l'indizio e l'effetto dell'essere quelle popolazioni chiuse fuori dal mondo, tagliate fuori dalle ampie e frequenti comunicazioni con le altre genti, del non vedere che sè e il loro piccolo circuito, e che all'allargamento del loro sguardo sul mondo sarebbe parallelo il cadere di quei « costumi locali ». Questa stessa brevità del circuito visivo, questo stesso spirito di chiuso — e insieme quello stesso spirito reazionario che, nel campo politico,

si manifestò, e ancora talvolta si manifesta, col tener vive le tradizioni, le avversioni, le rivalità delle regioni e delle piccole patrie cittadine e nell' impedire che queste, confondendo insieme tradizioni e costumi, si amalgamino in una patria più grande ([1]) — questo identico spirito sembra esser quello che presiede alla purezza della lingua, la quale in nient' altro appunto consiste se non nel voler tenere preclusa da ogni contatto con l' ampio mondo e barricata in sè, la tradizione linguistica di qualche piccolo angolo della terra (sempre piccolo, rimpetto alla terra, all' umanità e all' insieme del suo corso che rimuta e travolge ogni linguaggio e di fronte a cui l' erculea fatica d' uno scrittore italiano, o francese o tedesco per ripristinare e conservare la natura e il vigore autoctono della sua lingua non appare diverso dall' anfanare che facesse uno scrittore montenegrino o albanese per salvaguardare l' integra tradizione e purezza delle rispettive parlate). La *purità* d'una lingua non sarebbe insomma contraria all'*umanità* linguistica? « La civiltà (scrive il Leopardi) tira sempre ad uniformare; e l' uniformità fra gl' individui di una nazione e fra le nazioni è sempre in ragione dei progressi generali o particolari della civiltà. Ed ella tira quindi sempre a confondere, risolvere, perdere ed agguagliare i caratteri nazionali e quindi quelli delle lingue » ([2]). Ma se è così, il pregio d' una lingua consisterebbe anzi nella

([1]) Il libro di Wells, *Anticipazioni*, è una brillante esposizione e affermazione di questo tra i due lati dell' antitesi, cioè del lato dell' unificazione, dell' universalizzazione, dal punto di vista del quale è semplicemente ridicolo pensare che le piccole nazioni abbiano diritto a restar sedute con intorno i loro balocchi sulla grande via per cui passa la civiltà (v. pag. 296 della trad. franc. e *passim*).

([2]) *Pensieri, ecc.*, III, 207.

sua facilità di corrompersi e imbarbarirsi, perchè corruzione e imbarbarimento d'una lingua significano il suo svincolarsi dalle meschine tradizioni locali, il suo aprirsi alle grandi correnti mondiali, il suo essere pronta ad accettare nuove parole e nuove forme — tutti indici di civiltà progredita, come invece la resistenza contro le forme non tradizionali e inconsuete è specialmente propria della retriva e chiusa mente montanara. L'impurità di tutte le lingue — che è il solo avviamento possibile, se mai ve n'è uno, alla lingua universale, *umana* — come il mescolarsi e il confondersi delle tradizioni storiche e politiche municipali fu il necessario avviamento alla formazione delle nazioni — costituirebbe il vero progresso linguistico. La grande lingua, la lingua superiore, la lingua *umana*, noi la coglieremmo là appunto dove l'eloquio internazionale si elabora, nei porti, nei grandi centri di commercio e d'industria mondiali. E l'italiano più evoluto, più ricco di sviluppo, più vibrante di avvenire, sarebbe quello che usa l'industriale genovese degli Stati Uniti, quando, essendo giunto all'imbarco troppo tardi, dice d'aver perduto la « stima » (*steamer*), il commerciante milanese in Francia che saluta in fretta l'amico perchè è ora di avviarsi alla « gara » (*gare*), l'operaio veneto in Isvizzera, che trova duro ma lucroso il lavoro della « carriera » (*carrière*) [1].

---

[1] Il Leopardi, fierissimo avversario del purismo; il Leopardi che (quantunque acutissimo critico dei difetti della lingua francese) pure giustifica e reclama i francesismi (*Pensieri*, V, 237 e altrove), gli spagnolismi (V, 367) e i forestierismi in generale (V, 237 e VI, 159); il Leopardi proclama che « conservare la purità della lingua è un'immaginazione, un sogno, un'ipotesi astratta, un'idea non riducibile ad atto, se non solamente nel caso di una nazione che, sia riguardo alla letteratura e alle dottrine, sia riguardo alla vita, non abbia ricevuto

Così, da un lato è vero che per salvaguardare la propria natura della lingua d'un popolo bisognerebbe ostacolare quanto si può che esso apprendesse lingue straniere — e ciò anzi anche per salvaguardare l'indipendenza e natura propria del suo spirito, giacchè la lingua è lo spirito e chi impara una lingua straniera introduce già nel suo spirito in qualche misura lo spirito straniero di cui quella lingua è la formazione, la ripercussione esterna, il veicolo, e in « un popolo civile che si lascia guastare la lingua, lo spirito altrui sopraffà lo spirito suo, la mentalità altrui la sua mentalità » ([1]). Per questo fu, cioè per non lasciarsi guastare l'italiano, che il Vico si rifiutò di apprendere il francese ([2]), e per questo avviene quel che rammenta il Fraccaroli, e cioè che i filologi scrivono male in italiano perchè hanno sempre tra mano libri tedeschi ([3]). E quando

---

nulla da alcuna nazione straniera. L'italiana fu impurissima nel suo stesso nascere come lingua scritta piena di provenzalismi e francesismi. Alle nazioni presenti e future (e all'italiana sopratutto) durando il presente stato reciproco delle nazioni e delle letterature, la purità della lingua, presupposto che di questa lingua le nazioni vogliono far uso, è cosa immaginaria e impossibile » (VII, 359). Sicchè il Leopardi prevedeva che, morti essendo (al suo tempo) la letteratura, la lingua, il pensiero italiani e la lingua nascendo dal pensiero, così se nell'Italia fosse sorto un pensiero e un movimento letterario, questo avrebbe creato la sua lingua, la quale sarebbe nata così, non già dalla precedente lingua italiana medesima, ma da questo nuovo pensiero che se la sarebbe creata come suo stromento e forma; e poichè tale pensiero non sarebbe potuto essere che d'origine straniera, così d'origine straniera avrebbe pur dovuto essere la lingua moderna d'Italia (V, 323).

([1]) FRACCAROLI, *L'Educazione nazionale*, pag 153.

([2]) *Autobiografia*, (Bari, 1911, pag. 22).

([3]) *Op. cit.*, pag. 239.

il Leopardi dimostra che « la lingua greca si era conservata sempre pura, in gran parte per la grande ignoranza in cui erano i greci del latino », sicchè mai i greci sapevano citare con sicurezza parole latine e solo nel caso scrivendole con lettere greche e mai nemmeno fin dopo Costantino tradussero dal latino in greco (1), con ciò si conferma appunto il fatto che l'ignoranza d'ogni lingua altrui è un elemento essenziale della forza della lingua propria. Ma d'altra parte, è altrettanto vero che l'*umanità*, l'uscire dal proprio cerchio ristretto e chiuso, l'allargarsi sino ai confini veramente umani, richiede l'osmosi-endosmosi delle lingue e degli spiriti di tutti i popoli, e quindi l'imbarbarimento di ciascuna lingua. Bisognerebbe ad un tempo (come i popoli che hanno una coscienza nazionale maggiormente ferma, p. es. forse i francesi e gli inglesi) ignorare generalmente le lingue altrui per salvaguardare la purezza della propria lingua e mantenere integro il proprio spirito nazionale; e insieme conoscere quanto maggior numero di lingue altrui è possibile (e quindi, per le ragioni dette, lasciar imbarbarire la propria e lasciar inquinare e snaturare lo spirito della propria nazione) allo scopo di far ragione all'esigenza essenziale di ampliare la coscienza degli individui e dei popoli oltre la meschina cerchia dei « costumi locali » linguistici od altri e di farle raggiungere quella vastità veramente umana per cui solo tale imbarbarimento della lingua meriterebbe davvero il nome di « literae humaniores ».

Da ciò il dissidio tra la lingua colta, sapiente, che si vuole si svolga soltanto conforme alle proprie tradizioni accuratamente vagliate — tra la lingua, insomma, quale

(1) *Pensieri*, ecc., vol. II, pagg 314, 320.

esiste nella concezione e quale forma la meta laboriosa di scrittori come appunto il Carducci e il D'Annunzio — e l'uso. Dissidio: perchè, se quella deve prevalere, l'uso pratico, aperto a miriadi di scorrezioni, solecismi e barbarismi, resta represso; e, per esempio, mentre ora milioni di italiani dicono correntemente di appartenere o di aver appartenuto alla seconda, alla quinta, alla settima « armata », avrebbe ragione il linguista colto di asseverare che tutti questi milioni sono in errore e ciò perchè alcuni secoli fa cinque o sei persone hanno usato « armata » nel senso di « flotta ». Se deve prevalere l'uso, la lingua colta, sapiente, corretta, pura e persino la sua costituzione grammaticale, se ne va in fumo, chè l'uso la contraddice, e tanto che molte volte, pur sapendo di commettere un « francesismo » o anche un errore di grammatica, pure, per farci capire o per non farci rider dietro, usiamo la parola, secondo la lingua pura, errata. E certo, secondo l'uso, il *gli* e il *le* dativo dovrebbero scomparire dalla lingua italiana poichè sono (almeno in mezza Italia) sommersi dall'uso che vi sostituisce un *ci*, e suonerebbe a Milano e a Venezia poco meno che un'affettazione l'usarli; e anche, secondo l'uso di una buona parte d'Italia, il Leopardi avrebbe dovuto continuar a scrivere, come aveva cominciato, « stimeressimo » (1), « dovressimo » (2), « qualunque altro affetto *il* più puro » (3).

---

(1) *Pensieri*, ecc., vol. I, pag. 126.

(2) *Id.*, IV, 215. Questa forma del condizionale è quella che usa costantemente anche un pensatore così vasto e scrittore così brillante quale Giuseppe Ferrari.

(3) *Id.*, I, 219.

*
* *

Perciò sono ancor oggi di piena attualità e si applicano esattamente al « buon italiano » le acute considerazioni che Sesto Empirico fa intorno al « buon greco », o, com' egli dice, all' ellenismo, e con cui egli combatte i grammatici, o, come ora diremmo, i filologi e i linguisti. A quel modo, egli dice, che chi non volesse usare la moneta in corso nella regione in cui traffica, ma ne volesse coniare una sua, sarebbe pazzo, così è stolto chi nel parlare vuol allontanarsi dall' uso, il quale è il solo giudice di ciò che sia greco o non greco. Infatti se si afferma che non si può parlar greco se non lo si è appreso dalla grammatica, una delle due: o la nozione d' un tal greco è evidente di per sè, o no; ma non può essere evidente, perchè in questo caso tutti vi consentirebbero, nè d' altronde vi sarebbe bisogno d' insegnarla, come non v' è bisogno d' insegnare ciò che è caldo o dolce; dunque la pura grecità della lingua è cosa non ovvia, oscura. Allora per apprenderla non vi sarebbero che queste tre vie: o una regola naturale, o l' uso di uno che parli perfettamente il greco o l' uso di tutti. Ma regola naturale non v' è, chè vediamo gli attici e i peloponnesiaci differire fra loro. Nemmeno può esser criterio l' uso di uno, perchè o si pretende stabilire colui di cui si debba seguir l' uso mediante una semplice affermazione, e più vale l' affermazione che vi oppone l' uso di tutti, o mediante la regola che colui segue e si ricade nel caso di prima. Resta quindi il terzo caso, l' uso di tutti; ma per conoscere questo non abbiamo bisogno di insegnamento, nè di grammatica. Inoltre, in conformità alle regole filologiche e linguistiche (o, come Sesto dice, alle analogie) due o tre persone soltanto si troveranno che parlino; gli altri non

sanno nemmeno che cosa queste regole siano. Ma poichè si deve seguire l'uso dei molti e non dei due, così non la dottrina linguistica, bensì l'uso comune si deve seguire per parlar greco. La buona lingua, l'« ellenismo », ha due scopi: la chiarezza e la piacevolezza (προσήνεια — ecco l'elemento estetico) di ciò che si enuncia; ed entrambi questi due scopi si raggiungono seguendo l'uso, non la dottrina. La quale, del resto, non ha poi la sua base se non in un certo uso, sicchè respingendo questo si distrugge anche quella. Direte, per esempio, che noi dobbiamo parlare la lingua di Omero? Ma questo — a parte il fatto che l'uso che dobbiamo seguire dev'essere uno che non ci faccia deridere, come avverrebbe se parlassimo la lingua di Omero — non è ancora se non uso, l'uso degli uomini del suo tempo che egli ha seguito, sicchè lo stesso additarci come modello un grande autore del passato conferma che l'unico criterio della buona lingua è l'uso, conferma che « lingua pura è un abuso di parole, invece di dire lingua antica della nazione e degli scrittori nazionali » (1), conferma che per parlar bene tracio, romano o greco, non occorrono precetti, ma solo praticare con quelli che parlano queste lingue. E poichè, infine, le consuetudini linguistiche sono molte, ciò che ci resta a fare è di seguire quella dominante sia nella disciplina scientifica di cui ci occupiamo, sia nella regione in cui ci troviamo (2); e quindi per non essere derisi dagli stessi

---

(1) LEOPARDI, *Pensieri*, ecc., IV, 288 e v. la citazione del Castiglioni, *ib.*, 375.

(2) Osservazione la cui portata è rilevante sopratutto per noi, che abbiamo diverse regioni dove si parla diversissimamente e tra e quali nessun motivo c'è per dare lo scettro alla Toscana. Le argomentazioni inconfutabili che contro il predominio linguistico della Toscana

schiavi che ci servono e dagli ignoranti, useremo anche parole secondo la dottrina sbagliate e barbare, giacchè il parlare dei filologi (qui Sesto dice proprio φιλόλογος) fa ridere gli indotti, precisamente come il parlare di questi fa ridere quelli ([1]).

Ma se la cosa sta così dove se ne va l'estetica come espressione linguistica, quell' estetica del linguaggio, la quale è il risultato d'uno studio così raffinato e lungo ([2]) e che, come il Leopardi a più riprese mise in luce, consiste appunto nel « pellegrino », nel diverso dall'uso? ([3]). Se ciò che deve dominare è l'uso, ossia se bisogna esprimersi come vien viene, un darsi pena di ombre, un affaticarsi intorno ai fantasmi è il perseguire la squisitezza stilistica di cui manifestano un senso così acuto un Leopardi od un Acri, specialmente là dove mettono in luce

---

svolge a più riprese il Leopardi (v. p. es. *Pensieri*, IV, 33, 64, 65), fondate soprattutto su ciò che il predominio linguistico è solo una giustificata conseguenza d'un predominio politico, industriale, ecc., in cui invece la Toscana la cede ad altre regioni, portano direttamente alla conseguenza che parlando milanese o genovese (o almeno parlando un italiano pieno di modi e solecismi provenienti da tali dialetti) si parlerebbe oggi il vero italiano; che nessuna ragione v'è per ritenere che sia italianamente giusto pronunciare p. es. *quattórdici* e non *quattòrdici*, per il fatto che alla prima maniera si pronuncia in Toscana, quando alla seconda si pronuncia nelle regioni più progredite d'Italia, ecc.

([1]) SESTO EMP., *Adv. Math.*, L. I *Adv. Grammaticos*, C. 10.

([2]) « Chiunque si è veramente formato un buono stile, sa che immensa fatica gli è costato l'acquisto di quell'abitudine.... e come solamente a poco a poco dopo lunghissimi travagli e lunghissima assuefazione gli sia finalmente riuscito di possedere il vero sensorio del bello scrivere ». (LEOPARDI, *Pensieri*, ecc., IV, 398).

([3]) *Pensieri*, ecc., IV, 277 e s. 292 e s. e altrove.

l' estrema e forse insuperabile difficoltà di una traduzione di classici greci e latini pienamente rispondente [1]; — difficoltà (sia detto tra parentesi) che fa giustizia della fiduciosità di coloro i quali asseriscono che gli scrittori latini non c' è bisogno di tradurli perchè tanto ogni persona appena colta li capisce o li deve capire [2], e dimostra che invece, è immensamente arduo e raro capire il latino, non già soltanto approssimativamente, ma pesandone le parole e riproducendo la sfumatura del significato di queste, e che veramente ciò non è possibile se non a chi abbia fatto sua professione, non basta il latino in generale, ma un determinato autore in particolare [3]. — Se la cosa adunque sta come si disse, se cioè il criterio dominante dev' essere l' uso, l' estetica del linguaggio che è raffinamento, studio, sottile e lunga elaborazione, dottrina, resta manifestamente negata, non solo, ma resa di fatto impossibile. Poichè la trattazione estetica della lingua richiede, come si vide, un' incessante ed erculea fatica. Ma chi potrebbe ragionevolmente intraprenderla dal momento che essa diventa del tutto vana, per il fatto che utile è una fatica spesa in un' opera d' arte se questa vien dagli altri

---

[1] V. dell' Acri, uomo di finissima intuizione della bellezza dello stile, la prefazione al I vol. della traduzione dei *Dialoghi* di Platone (Milano 1913) e del Leopardi, tra l' altro, il preambolo alla traduzione delle *Operette Morali* di Isocrate; e *Pensieri*, VI, 325.

[2] Questa è l' opinione manifestata a più riprese dal Gentile e anche implicitamente nella prefazione alla sua edizione dell' *Etica* di Spinoza (Bari, 1915, p. XVII).

[3] « La lingua latina ha moltissime frasi che per la stessa natura loro e del linguaggio latino sono di significato così vago che a determinarlo e a renderlo preciso non basta qualsivoglia scienza di latino ». (LEOPARDI, *Pensieri*, ecc., IV, 150 e v. anche V, 44).

gustata e apprezzata, e qui invece, stante l'uso trasandato contrario, il frutto di tale fatica non verrebbe da alcuno stimato, anzi verrebbe forse respinto come cosa non confacente al gusto, ossia brutta, e la fatica stessa a ciò destinata apparirebbe quindi quale un comico affannarsi intorno a vetustissime ubbie? Veramente, « la negligenza universale intorno allo stile rende inutile la diligenza individuale, se alcuno sapesse o volesse usarne, intorno al medesimo. L'arte più sapraffina non sarebbe conosciuta: l'ottimo stile non sarebbe distinto dal pessimo. Così l'eccellenza medesima dello stile non sarebbe più una via all'immortalità, che senza essa, tuttavia, non si può dai libri conseguire » (1). Lo scettro che pur si deve dare all'uso, il quale è inevitabilmente trasandato e sgretola, slabbra, infrange, trascura, ogni sapiente norma e raffinatezza grammaticale, linguistica, artistica, uccide di necessità l'estetica del linguaggio.

* * *

A sostegno di ciò si potrebbe addurre il fatto che la grammatica — la quale in sostanza è sempre più o meno una contraddizione dell'uso perchè pretende regolarlo, correggerlo, fermarlo — è impossibile, come già avevano sottilmente dimostrato gli scettici antichi (2), e come risulta da quanto pongono in luce quei logici moderni i quali stabiliscono che essendo l'operazione intellettuale del giudizio un tutto unico che si svolge in realtà senza aver parti, ed essendo del pari la proposizione (che del giudizio è l'espressione esterna) pure un tutto unico in cui il significato d'ogni parola si fonde con quello della parola

(1) LEOPARDI, *Pensieri*, VII, 215.
(2) SESTO EMP., *Adv. Math*, L. I (*Adv. Geom.*), C. V e VI.

successiva e solo da questa riceve lume [1], così le cosiddette « parti del discorso » hanno solo significato per entro la proposizione e il periodo, e secondo il modo con cui le usa lo scrittore o il parlatore (e ne è prova presso noi lo stile del Cellini, che è pure uno dei nostri classici, ma scrivendo secondo il quale tutte le regole grammaticali andrebbero sovvertite, e con l'autorità del quale potremmo appoggiare qualunque nostro scarto da tali regole); sicchè non si possono esse « parti del discorso » estrarle dal periodo come vive in bocca o sotto la penna degli uomini e designarle in modo fisso con la grammatica. — Lo stesso vocabolario (altra barriera all'uso, perchè pretende, come la grammatica, limitarlo e fissarlo) è impossibile, e « nessuna lingua viva ha, nè può avere un vocabolario che la contenga tutta, massime quanto ai modi,

---

[1] Cfr. BOSANQUET, *The Essentials of Logics* (Londra, 1914, Lect. V specie, p. 83, 85) e anche SIMMEL, *Lebensanschauung*, pagg. 193-195. Come, dice quest'ultimo, le pennellate, considerate puramente l'una accanto all'altra, non fanno il quadro, così le parole, finchè ce le rappresentiamo in discontinuità, non hanno nulla a fare col senso della proposizione. Dentro di questa esse perdono le loro chiuse barriere concettuali, e solo togliendo alle sue parti le fisse delimitazioni logiche la proposizione acquista un senso. Insomma, i significati transvitali delle parole devono subire il processo di fusione imposto dalla vita. « Da sie einen Satzsinn nur als symbolisierende Entfaltung jener unbedingten Gedanken-Einheit haben, die Keinen Ort ausserhalb des zeugenden Lebens hat ». — E il primo: « The meanings are not separate, outside one another.... They enter into each other, modify each others, and become parts of on ideal whole.... It is only when the melting is complete that this isolation is destroyed, and they are no longer detached fragmente, but a fluid body such that all its parts are in the closest connection with one another ».

che sono sempre, finch' ella vive, all' arbitrio dello scrittore » (1). Ma se dunque grammatica e vocabolario, questi argini con cui si pretende chiudere, limitare, fermare l'uso, sono solo grossolane ed imperfette approssimazioni alla lingua, cose ormai estinte, cioè tentativi di consacrazione di ciò che è passato e di imposizione di esso a ciò che è presente e vivo — allora, l'uso resta il trionfatore; esso solo va veramente riconosciuto « per sovrano signore delle favelle » (2) e come criterio della bontà di queste; esso, qualunque sia, è buono, perchè nessun criterio sopra di esso esiste in base al quale esso possa essere giudicato cattivo; e quindi l'estetica della lingua, che non può consistere se non nel sapiente e laborioso studio della parola e quindi nell'allontanamento di essa dall'uso comune e immediato resta colpita a morte.

Ma a mettere in forse la fondatezza dell'estetica dell'espressione linguistica è ancor più importante la seguente ultima osservazione: che, cioè, mentre l'estetica appartiene all'espressione, si fonda quindi sulla perfetta comunicabilità, e, perciò, per quanto riguarda la lingua, sulla perfetta comunanza di questa a gruppi di uomini, *una* lingua, in questo senso, non esiste.

Questo è ciò che già Gorgia e Sesto Empirico, a loro modo, (cioè con quella *forma mentis*, propria delle polemiche filosofiche greche, che a noi sembra spesso astratta

---

(1) LEOPARDI, *Pensieri*, ecc., IV, 216.

(2) LEOPARDI, *Pensieri*, ecc., III, 43 e v. anche esempio del necessario trionfo dell' uso sulla purezza classica esposti ed esaminati, *ib.*, 151, II, 107, 187, 191.

sottigliezza, ma che può facilmente tradursi nell'aspetto più concreto che modernamente si preferisce, mettendo così in luce quanto essa sia veramente ricca di contenuto) avevano già posto in luce.

Il primo, con la terza delle celebri proposizioni, da lui svolte nel libro *Della Natura o del Non-Ente*, di cui lo stesso Sesto ci ha conservato il riassunto: la proposizione, cioè, che seppure esiste qualcosa, e seppure può comprendersi quello che esiste, non è possibile però manifestarlo ad altri (1). La quale proposizione, e la dimostrazione di essa che Sesto riassume, è così esposta da un nostro vecchio scrittore: « Di necessità siegue, conchiude Gorgia, che.... sia il linguaggio da per sè medesimo disadatto a risvegliare l'idea che vuolsi con quella manifestare ad altrui » (2); ed è così chiarita dal Windelband: « Ognuno ha soltanto le sue proprie rappresentazioni e nella differenza fra il pensiero e nei segni da impiegarsi per comunicarlo non c'è alcuna garanzia di reciproca intelligenza » (3).

Il secondo, con l'osservare che una dottrina linguistica

---

(1) ADV. MATH, VII, I, 83 e seg. (l'esposizione della teoria di Gorgia comincia al n. 65).

(2) L. GAROFOLO, *Discorsi intorno a Gorgia Leontino* (Palermo, 1831, pag. 128). È incomprensibile che il Ferrai potesse scrivere di questo libro: « Intorno a Gorgia trovo citata anche una scrittura italiana di.... ecc. Ma anche a me italiano e che in Italia scrivo di Gorgia, l'opera del. Garofolo, come a' critici tedeschi, non è nota se non pel titolo » (*I Dialoghi di Platone*, Padova 1875, vol. II, pag. 190, n. 3). Invece era ed è ancora possibile rintracciare questo volume, il quale costituisce, forse, l'unica monografia esistente sul grande pensatore siciliano, ed è uno studio diligente e ben fatto.

(3) *Storia della Filosofia* (Sandron, vol. I, pag. 110).

non può esistere perchè dovrebbe implicare la conoscenza di tutte le parole, le forme, i modi usati dagli scrittori o che sono nella consuetudine, il che è impossibile essendo esse infinite [1].

Questo stesso è ciò che con gran forza pose ripetutamente in luce il Leopardi mostrando che, in particolare nella lingua italiana, vi sono mille lingue diverse [2], e che anzi infine ognuno ha la sua lingua, perchè « non c'è forse uomo a cui una parola medesima produca una concezione precisamente identica a quella d'un altro » [3]; sulla quale invincibile circoscrizione della lingua all'individuo egli fondava appunto la sua dimostrazione dell'assurdo di pensare alla possibilità d'una lingua universale [4].

Questo è infine ciò che pensava il Sarpi quando nella famosa lettera in cui dà contezza al doge Antonio Priuli della visita fatta al principe di Condè, dice: « Risposi di non aver mai scritto nè esser mai per scrivere cosa alcuna, essendo certo che mai quel ch'è scritto è inteso dal lettore nel senso dell'autore ».

Il linguaggio, adunque, questo mezzo di comunicazione, è in realtà nella sua più importante essenza, incomunicabile. E che debba necessariamente essere tale ce ne persuadiamo facilmente se pensiamo al come esso ebbe origine. Seguendo le traccie di Lucrezio possiamo dire che

varios linguae sonitus natura subegit mittere,

---

[1] *Adv. Math.*, L. I (*Adv. Gram.*), C. III (*Quid est Grammatica*).

[2] *Pensieri*, III, 82, 112; IV, 102, 209.

[3] *Id.*, III, 321 e 350; II, 276, V, 44, VI, 326.

[4] *Id.*, V, 274-280, VI, 344.

e che nulla v' è di soprannaturale

> *si genus humanum, cui vox et lingua vigeret,*
> *pro vario sensu varia res voce notaret* [1].

Seguendo le traccie del Lotze, possiamo dire che fu un inconscio impulso naturale il quale deve aver spinto l'individuo ad esprimere mediante un suono vocale l'impressione fattagli da un oggetto. Vero è che, poichè tale suono non riproduceva l'oggetto, ma solo l'impressione destata da questo nell'animo di chi lo emetteva, esso suono non poteva diventare una *parola* se non col mantenersi sempre lo stesso per l'individuo pur nel variare delle impressioni che egli riceveva dall'oggetto, e coll'essere inteso, ammesso e riconosciuto da parte degli altri; e vero è che in tutto ciò vi sono, circa l'origine del linguaggio, come il Lotze mette in luce, « ungelöste Schwierigkeiten » [2]. Ma sta il fatto che solo da quell'impulso creativo dello spirito individuale, per cui questo era spinto ad esprimere con una voce l'impressione suscitatagli dagli oggetti, il linguaggio può aver avuto origine.

Ora questo impulso, proprio d'ogni spirito individuale e radicalmente diverso in ognuno, cioè tale da spingere ogni uomo ad esprimere con voci sue proprie e particolari, adeguate e corrispondenti solo ai propri stati interni, le impressioni destategli degli oggetti, questo impulso, questa inventiva, questa attività creatrice di ogni spirito individuale, che liberamente e secondo la sua natura personale trova in questa o in quest'altra voce, diversa da quella che servirebbe per altri spiriti, l'espressione più conforme

---

[1] *De R. N.*, v. 1026, 1055.

[2] LOTZE, *Mikrocosmus* (cit., vol. III, p. 61-65).

delle proprie impressioni [1], tale impulso e tale inventiva non appartiene già come è ovvio, solo alle più remote età, ma, essendo essenzialmente propria dello spirito umano, continua, perdura, esiste oggi come nella preistoria. E se il linguaggio già costruito impedisce oggi allo spirito singolo di svolgere quell' impulso creativo sino al punto di formare voci nuove e particolari per le proprie impressioni, se ci impedisce di creare ciascuno il nostro particolare linguaggio (come pure avremmo tendenza a fare, secondo prova il linguaggio suo proprio che ogni bambino crea, e che solo più tardi vien soffocato dalla massa di lingua già esistente che gli adulti gli trasmettono), pure quell' attività originale creatrice del linguaggio perdura in ognuno di noi almeno nell' attribuire sfumature di significato particolari, incomunicabili, nemmeno sospettate dagli altri, alle parole che usiamo. Perchè, nessuna parola, per sè presa, ha un significato fisso e permanente; ogni parola, anzi, per prendere un significato ha bisogno di essere grandemente completata in silenzio nel pensiero di colui che parla e di colui che ascolta: altrimenti come si intenderebbero le parole che hanno significati diversissimi e spesso opposti? [2]. Ora, quanto è fluttuante e quanto margine

---

[1] I veri e propri sinonimi che esistono nelle lingue (ed esistono) forse non sono che rimasugli di questa diversità di voci con cui l' uno o l' altro spirito umano, con incontrollabile sovranità, espresse l'impressione avuta da un oggetto. L' oggetto era il medesimo, l' espressione dell' impressione da esso prodotta nell' uno o nell' altro uomo fu diversa. Dove una di queste espressioni non riuscì ad imporsi e ad eliminare a poco a poco tutte le altre, rimase il sinonimo.

[2] Di tale opposizione di significati venuti a conglobarsi in una stessa parola noi ci accorgiamo facilmente rispetto ad una lingua straniera. Heine ci narra dell' impressione singolare che faceva ad una

di incomunicazione e di incomunicabilità lascia questo completamento! Come non posso mai essere sicuro che quella tal sensazione che mi dà la qualità dei corpi che chiamo color rosso, sia la precisa cosa che nasce nel cervello o nelle spirito d'un altro quando quella medesima qualità dei corpi si presenta ai suoi occhi; come cioè, pur dando

---

signora francese il fatto che i tedeschi usano una medesima parola (*vergeben*) per « *perdonare* » e « *avvelenare* ». (*Der Salon*, II, *Zur Gesch. d. Rel. u. Phil. in Deutschland* II). Altre parole forse della medesima lingua ci danno un' impressione ancora più cruda d'una vera opposizione di significati. Ma non ci accorgiamo invece dell' opposizione di significati che uno straniero riscontrerebbe conglobata in vocaboli della lingua nostra. Forse, p. es. che un atto di favore sovrano (*Gnade*) e una certa linea di bellezza (*Anmut*) si possono esprimere presso di noi con la medesima parola (grazia), o che sparare un fucile (*schiessen*) e trascinare un carro (*ziehen*) siano concetti che si possano esprimere con un unico vocabolo (tirare), possono apparire ad un tedesco fatti altrettanto strani come a noi che « perdonare » e « avvelenare » o « fermarsi » e « proseguire « (*anhalten*) o « ricusare » e « promettere » (*versagen*) si esprimano con la stessa voce. — Il medesimo sbaglio di prospettiva nel raffronto della nostra lingua all' altrui si riscontra nell' asserzione che l' italiano si scrive come si pronuncia, il francese e l' inglese, p. es, no. Ma è un errore. Ogni lingua si scrive come si pronuncia e si pronuncia come si scrive. Il seguente segno grafico: *i*, indica all' occhio dell' italiano quel certo suono che noi facciamo sentire leggendo quella lettera, e con tale suono ci pare indissolubilmente e naturalmente congiunto. Ma il medesimo segno: *i*, indica all' occhio d' un inglese il suono che per noi è indicato invece dal segno *ai*, e con tale suono pare ad un inglese indissolubilmente e naturalmente congiunto. Per un inglese è scrivere come *non* si pronuncia il fatto che il segno *i*, che per lui suona come per noi *ai*, deva invece suonare come per lui suona il segno *e*. Si tratta sempre e solo d' un segno che esprime un suono, questo o quest'altro segno e suono diversi per gli uni e per gli altri.

il color rosso a tutti una speciale sensazione, che tutti chiamiamo sensazione di rosso, non possiamo mai sapere se questa sensazione, che indichiamo con lo stesso *nome* sia anche la medesima *cosa* in tutti; — così non posso mai sapere se la medesima parola abbia per gli altri quello stesso preciso significato che io interiormente ad essa attribuisco. Veramente, vi sono aspetti del significato delle parole d'un discorso, i quali, colui che lo formula, vede chiaramente dentro di sè, costruendo il suo discorso appunto sull'attribuzione alle parole di quelle sfumature di significato che scorge interiormente, senza neppur sospettare che le sue espressioni non siano colte dagli altri nella precisa ombreggiatura scorta da lui, mentre ciò non avviene mai. Il linguaggio, insomma, ha un fondo — e precisamente il suo fondo più colorito, significante, *espressivo* — incomprensibile ad ogni altro tranne a colui che parla, che non è possibile comunicare e trasmettere agli altri, che esiste solo di un'esistenza separata, intrasmissibile, chiusa senza porte e finestre nell'individuo.

Una lingua, adunque, come tutto unico, esteso a molti non esiste (prova e conseguenza del fatto che nemmeno esiste *uno* spirito, come universale, identico in più). Ma l'arte appartiene all'espressione, cioè riposa sulla possibilità della comunicazione e sulla comunicazione effettiva, come sul suo fondamento essenziale. Implica, cioè, che per gli altri il mezzo che servì all'espressione del sentimento dell'artista sia altrettanto trasparente e traslucido come fu per questo, e divenga così il preciso veicolo del preciso sentimento. Senonchè quella parte di gran lunga più importante dell'espressione e dell'arte che è il linguaggio, finisce per dimostrarcisi, appunto nei suoi elementi più espressivi, incomunicabile, cioè priva del carattere essenziale per cui solo potrebbe essere arte.

X.

Le divergenze, l' errore e la malafede.

Ma a sorreggere il barcollante edificio dell' estetica assolutista, rimaneva ancora aperta un' altra via; ed era quella di restaurare e riprodurre il vecchio sofisma fondamentale di tutti i dogmatici. Questi — Croce o Kant, Rosmini o Malebranche — per poter tener ritta almeno la parvenza dell' assolutezza e dell' infallibilità della ragione o della coscienza, argomentano, come s' è accennato, così: la ragione e la coscienza devono essere assolute e infallibili, chè se si ammette possano sbagliare, esse non avrebbero più mezzo per sapere quando sono nel vero o nel falso, quindi di distinguere con certezza il vero dal falso; per essere assolute ed infallibili bisogna che le ragioni e le coscienze di tutti siano d' accordo, poichè se la ragione e la coscienza dicessero una cosa in uno e una cosa diversa in un altro, o l' una o l' altra di queste cose sarebbe errore, e quindi ragione e coscienza non sarebbero più infallibili e assolute. Bisogna dunque che non ci siano divergenze. Pure, le divergenze ci sono: come si spiegano? Così: chi diverge, diverge non già perchè l' idea divergente scaturisca dalla ragione o coscienza di lui, ma unicamente perchè tale idea divergente egli se l' è artificialmente, più o meno volutamente e quindi colpevolmente costruita o per manco di attenta considerazione, o per precipitazione o per passione o simili. Se egli eliminasse tutto ciò, parlerebbe in lui veramente la sua ragione o coscienza, ed egli non divergerebbe più. La divergenza implica quindi errore volontario, ossia colpa. « L' errore è, sempre, in

grado maggiore o minore o minimo, di mala fede » [1]. « L'errore, in quanto errore, è sempre in mala fede » [2].

L'audacia dogmatica di questa dottrina è pari alla sua falsità che chiaramente emerge dalla forma con cui l'abbiamo pensatamente esposta. *Chi diverge* è in errore, e per di più in errore volontario, ossia in colpa. Ma chi diverge da *che cosa*? Bisogna anzitutto determinare questo

---

[1] CROCE, *Filos. della Pratica*, pag. 46.

[2] CROCE, *Logica*, II ediz. pag. 328. Per scorgere la fallacia di questa dottrina nel Croce (fallacia da noi, del resto, già messa in luce in *Lineamenti di Filosofia Scettica*, pag. 36, 159, 254), basta confrontare le pag. 275-6 con la pag. 274 della *Logica*. Colà per dimostrare che l'errore è sempre in mala fede come errore, ma razionale come atto pratico, ossia dovuto a motivi utilitari, adduce che le produzioni « errate » d'un pittore, d'un poeta, d'uno scrittore sono dovute al fatto che con esse « si provvede alla casa, al fuoco, al cibo, alle vesti dei figliuoletti », ecc. Quivi aveva posto la questione della presenza degli errori menzionando egli stesso l'affermazione della formazione biologica dell'apriori da parte dell'evoluzionista, il dovere ridotto all'interesse da parte dell'utilitarista, la credenza nella redenzione per opera di Gesù da parte del cristiano, l'annullamento della volontà predicato dal buddista. Per sentenza del Croce questi sono errori. Essendo ogni errore in mala fede non è lecito ritenere che coloro che la pensano così abbiano una sincera, pura, ragionata e meditata convinzione di queste loro opinioni. No: se sapessero formarsi una convinzione cosiffatta non sarebbero più nel loro errore: ossia la penserebbero come il Croce. Se sono in quel loro errore, ciò non può essere che per un inquinamento intellettuale di qualche sorta. Ma sentiamo un po': chi nega l'apriori, chi riduce il dovere all'interesse, chi crede nella redenzione per opera di Gesù o nell'annullamento buddistico della volontà, lo fa per il fuoco, il cibo, le vesti dei figlioletti? Quella che secondo la pagina 276 è la cagione degli errori, può essere cagione anche degli « errori » segnalati a pag. 274?

che cosa, il punto fermo di verità, la divergenza dal quale sarebbe errore, e errore colpevole. Ma con la più perfetta e indiscutibile sincerità e buona fede, con una sincerità e buona fede che nessuno possiede l'autorità superiore per controllare e sentenziare, dopo il più scrupoloso e coscienzioso esame, gli uomini, i pensatori (e basti riflettere alla violenza dell'opposizione e dell'antipatia che ciascun filosofo prova per l'« assurdo » dei concetti metafisici contrari ai propri, violenza che attesta appunto la sicurezza e la sincerità con cui tutti, pur professando idee contrarie, sono certi di essere nel vero) hanno sempre determinato in modo diverso questo *che cosa*, questo punto preteso fermo di verità, la divergenza dal quale sarebbe errore colpevole. Ma se questo punto viene determinato in modo diverso, che significato di errore ha più la divergenza da esso, reso oramai, invece che fermo, traslocabile, mobile, fluttuante? È perfettamente vero del bello e di tutto il resto quel che profondamente il Leopardi dice del bene: « Le diverse opinioni non si possono chiamare errori, come voi fate, perchè non esiste il tipo del buono morale » ([1]). Perciò, il dilemma: se due divergono, l'uno o l'altro bensì può essere nel vero, ma non tutti due, dunque uno dei due erra — sembra irresistibile, ed è falso. Per scorgerne la falsità basta domandare: chi dei due erra? E poichè nessuna autorità sopra le coscienziose e illuminate ragioni dei due che divergono, cioè nessuna autorità superumana (chè superumana dovrebbe essere per rendersi autorevole sulla sovrana ragione di coloro che quanto a sè vedono lucidamente e irresistibilmente il vero in questa o in quest'altra guisa), poichè nessuna autorità

([1]) *Pensieri di varia filosofia*, vol. I, pag. 414.

siffatta interviene a determinare quale sia il punto fermo di verità, la divergenza dal quale costituisce errore, nessuna autorità può nemmeno determinare chi dei due che divergono erri; nessuna mente umana può dire a nessuno dei due « tu erri », senza che egli, mente umana del pari, rispondendo « no, ho ragione », ponga un' affermazione che ha lo stesso valore di quella; nessuno può dunque autorevolmente parlare di errore da parte dell'uno o dell' altro, ossia di errore in generale. A e B divergono, dunque l' uno o l' altro erra. Sta bene. Ma nessuno ha l' autorità per sentenziare che l' errore sia di A, nessuno l' ha per pronunciare che l' errore sia di B. Dov'è dunque l' errore?

È appunto qui che noi vediamo la teoria della sintesi *a priori* e della sua infallibilità in tutti i campi, così nel vero come nel bello, soccombere sotto i medesimi invincibili colpi con cui in prima linea Arcesilao e Carneade avevano debellata la « catalessi » stoica, la quale con la sintesi *a priori* ha qualche punto di contatto, questo almeno che anch' essa è l' irresistibilità di convinzione (¹), l'assenso ineluttabile (²), che il vero produrrebbe in noi e che ci permetterebbe così di distinguere questo dal falso. Ma, ragionava Arcesilao: voi asserite che solo taluno (il « saggio ») conosce il vero con certezza (« sa »), e gli altri o errano, o, se apprendono il vero, ciò avviene poco men che per caso (« opinano »). Però a tutti del pari, a

---

(¹) « Dasjenige vielmehr, woran die Warheit einer Vorstellung erkannt wird, ist das καταληπτικόν, die ihr inwohnende unmittelbare Ueberzeugungskraft ». ZELLER, *Die Philos. d. Griechen* III°, Iª, pag. 86 (4ª ediz., Lipsia 1909).

(²) « Constrained assent ». ADAMSON, *The Development of Greek Philosophy*, Edinburgh and London 1908, pag. 284.

colui che voi dite essere il solo che conosce il vero con consapevole sicurezza, come a chi dite che lo conosce per caso, come a chi dite che erra, è comune la « catalessi », l'irresistibilità di convinzione, la sintesi *a priori*. Che ne consegue? Che la « catalessi » o la sintesi *a priori* quando operano in chi voi dite essere il « saggio » generano quella che chiamate « verità » consapevolmente certa, il « sapere »; quando operano invece in chi voi dite essere lo « stolto » generano la mera « opinione », l'incertezza, l'errore. Per conseguenza, tanto quello che voi presumete poter indicare come « verità » quanto quello che presumete poter indicare come « errore », sono sempre « catalessi », sono sempre sintesi *a priori* (¹). — Nessuna possibilità di discriminazione c'è insomma (aveva incalzato Carneade) tra una idea « catalettica », cioè irresistibilmente evidente *perchè* vera, e una che vera non sia. Quando Ercole uccise i figli prendendoli per nemici, aveva un'idea « catalettica » dell'arco e delle freccie di cui si serviva ed una « acattalettica » dei figli; eppure queste due idee o rappresentazioni, una vera l'altra falsa, operavano con uguale irresistibilità di evidenza. E che vuol dir ciò, se non che anche la rappresentazione « acatalettica », ossia falsa, possiede la medesima forza di convinzione di quella « catalettica », di quella che i dogmatici presumono poter designare come « vera », e che quindi tra l'asserita vera e l'asserita falsa non c'è possibilità di discriminare? (²). E non è uopo quindi, concludeva Carneade, convenire che tutti, presunti « saggi » o presunti « stolti », sia i pieni di rosminiana « evidenza intellettiva » o di « ragion pura »

(¹) SESTO EMP., *Adv. Math.*, VIII, 150-158.

(²) SESTO EMP., *Adv. Math.*, VII, 403 e seg.

o di « sintesi *a priori* » accuratamente (come presumono) ripulita di ogni pregiudizio, sia gli abbandonati a quello che gli altri reputano il miserello intendimento ordinario, tutti non facciamo che « opinare », e anche il « saggio », se dà l' assenso a qualche cosa non lo può se non « ita ut intelligat se opinari sciatque nihil esse quod comprehendi et percipi posse? » (1).

Chi diverge erra, dice il dogmatico. Ma la proposizione non ha senso, se, come si vide, non si determina prima il punto, la divergenza dal quale è errore; ciò che, come ora si scorge chiaro, è impossibile. Dunque non si può affermare quella proposizione se non dandovi l'unico senso possibile, il solo che vi è sempre di necessità tacitamente ed occultamente contenuto; e cioè: chi diverge *dal come vede la ragione in me*, erra; erra, insomma, chi la pensa diversamente da me. Ma se non si vuol approdare a questa arrogante conclusione, è forza riconoscere che la divergenza risulta non implicare affatto di necessità alcunchè che si possa legittimamente titolare di errore, e significare invece solo che i due che divergono hanno entrambi la propria visione della verità, cioè la propria verità; col che naturalmente resta insieme distrutta la « verità » nel senso dogmatico, apodittico, assolutista (2).

---

(1) CIC., *Acad. Pr.* II, XLVIII, 148. « Comprehendere » nel linguaggio usato qui da Cicerone vale appunto apprendere un' idea « cataletticamente » ossia apprenderla con forza d' irresistibile evidenza *perchè* vera; « percipere » vale avvertire con certezza.

(2) Come le conseguenze d' ogni dottrina assolutistica su questa questione dell' errore, appariscano istantaneamente tali da rovesciarla, lo si vede chiaro dal suo punto d' arrivo presso gli scrittori cattolici. « La vérité est une, ou elle n' est pas. Elle est donc la même pour

*
* *

Chi diverge erra e d'un errore volontario e colpevole. Questo è l'arrogante dogmatismo che la filosofia dell'assoluto, costrettavi dal proposito di salvare ad ogni costo l'assolutezza del bello e del giusto, ha fatto largamente rinascere nel campo estetico.

E quindi apprendiamo che poichè non si può « risolvere un medesimo problema estetico se non in un solo modo che sia buono », così se vi sono divergenze si è per il fatto che ha errato colpevolmente l'autore, perchè « la fretta, la vanità, l'irriflessione, i pregiudizi teorici, ci fanno dire, e quasi talora anche credere, che siano belle opere nostre che, se ci ripiegassimo davvero su noi stessi,

---

tous les esprits. L'évidence est la même pour tous, à la condition que tous soient également en état de voir ». Il dissenso « n'est possible que là où la raison est corrompue par le vice de la volonté ». Così enuncia i principî di quella dottrina l'Ollé-Laprune. Vediamo ora il punto d'arrivo: « Je dis: tout homme de bonne volonté reconnaitra, avec la distinction du bien et du mal, la loi du devoir, la responsabilité, Dieu legislateur et juge des consciences » (*De la Certitude morale*, Paris 1880, p. 342, 346, 349, 361). - (Press'a poco lo stesso esempio si potrebbe ampiamente dare con le parole del Rosmini). Per modo che chi non riconosce l'esistenza di Dio è in errore volontario e colpevole e le convinzioni religiose del cattolico sono la verità che deve risultar evidente a chi pensa in buona fede. A molti nel mondo moderno, ciò sembra risibile, e forse, poniamo, allo stesso Croce. Pure il cattolico sulla base della dottrina da costui condivisa ha tutto il diritto di concludere così. E dire che nemmeno il fatto che dal suo canto l'ateo ritiene che chiunque pensa in buona fede debba scorgere il cattolicesimo come grossolana superstizione, basta ad aprire gli occhi (o a ricondurre alla buona fede) i sostenitori di questa teoria !

vedremmo, quali sono in realtà, brutte » [1]; ovvero errano colpevolmente i critici perchè « egualmente, la fretta, la pigrizia, l'irriflessione, i pregiudizi teorici, le personali simpatie o animosità e altri motivi di tal sorta, inducono talora i critici a proclamare brutto ciò che è bello e bello ciò che è brutto; e ch'essi sentirebbero qual'è effettivamente se eliminassero quei motivi perturbatori » [2]. Apprendiamo che la critica è inutile perchè la fa già pienamente su se stesso il produttore, « a cui nulla sfugge », che cioè l'artista è perfetto critico di sè stesso e sempre perfettamente concordante coi suoi critici, quando l'uno e gli altri sono illuminati e sinceri, perchè egli stesso scorge benissimo quel che scorge la critica sincera, cioè dove nella sua opera sia il bello, ossia il vero prodotto della sintesi *a priori* estetica, e dove il brutto, che « sono le sue passioni d'uomo che tumultano contro la pura passione dell'arte, sono le sue debolezze, i suoi pregiudizi, i suoi comodi, il lasciar correre, il far presto, l'avere un occhio all'editore, all'impresario », precisamente come i critici « discernono anch'essi nella spontaneità del contemplare immediatamente e benissimo, dove l'artista è stato artista e dove è stato un uomo, un povero uomo » [3]. Cioè, se l'artista ha prodotto qualcosa di brutto non è che egli non lo sappia brutto e lo possa in buona fede ritener bello, e lo scorgano brutto solo i critici. No: la divergenza reale non è possibile, altrimenti il gusto non sarebbe più assoluto. No: la divergenza non può essere che fittizia; anche l'artista che ha prodotto il brutto *sa*

(1) *Estetica*, pag. 140.
(2) *Estetica*, pag. 141.
(3) *Breviario*, pag. 107.

il suo prodotto brutto, in ciò nel fondo della sua coscienza d' accordo coi suoi critici e con tutti, perchè la sintesi *a priori* estetica è assoluta e universale e pronuncia in tutti il medesimo giudizio sul bello. È solo per un qualche movente colpevole che l' artista ha prodotto quel brutto, offuscandosi volutamente la infallibilità e la chiarezza della sintesi *a priori* estetica, e riuscendo così a farselo artatamente parer bello. Se ha prodotto cioè quel brutto prendendolo per bello, e se magari anche ora continua a ritenerlo bello, è per un errore volontario, cioè per una colpa. Il sofisma, insomma, è sempre quello di negare l'errore in buona fede, o meglio la divergenza in buona fede, da nessuno dei due lati (come si è visto) sentenziabile di errore.

Ma le divergenze non vi sono? Indiscutibilmente. Ebbene, ecco come ora si procede a finire di cancellarle. Poichè il giudizio estetico « (come il Kant mostrò in un' analisi classica) porta seco l' incoercibile pretesa alla validità universale » (quasichè questa *pretesa* potesse equivalere a doverosa e legittima universalità !), così se « le opere artisticamente più turpi sono pur piaciute a moltissimi » si deve però recisamente negare « che quel piacere fosse piacere estetico ed avesse a fondamento un giudizio di gusto e di bellezza » [1]. E se, anche tenuto conto di ciò, divergenze risultano permanere, questo è dovuto al fatto del mutarsi delle condizioni occorrenti alla riproduzione in sè dell' immagine bella creata dall' artista, annerimento delle pitture, errori nelle copie d' un testo, perdita d' uno o più sensi, cangiamento « della società intorno a noi e delle condizioni interne della nostra vita

---

[1] *Breviario*, pag. 112-113.

individuale » ([1]). Il bello, insomma — questo è il lucido risultato in cui siffatta dottrina si può raccogliere — è quello che è e quello che tutti scorgono chiaro qualora vogliano scorgere chiaro.

Ora, il deviare la questione delle divergenze nel campo dell' annerimento delle pitture, del divenir sordi o ciechi e simili, è del tutto puerile. Importa invece tenerla ferma nel campo in cui essa è significante e in cui bisogna discuterla. Affrontare cioè il caso in cui taluno giudica bella, taluno brutta, la medesima opera d' arte, pari essendo le condizioni sotto cui essa sta davanti ad entrambi. Ma occorre, anzitutto, smascherare il capzioso tentativo di addurre, con tutta naturalezza, per spiegare le divergenze in modo da non intaccare l' assolutezza del gusto, le « condizioni interne della nostra vita individuale », le nostre « disposizioni psichiche affatto mutate » ([2]). Il ragionamento che qui si vorrebbe sottintendere, è il seguente: se prescindiamo da questa o quella particolare disposizione psichica e dalle sue variazioni, e badiamo a che cosa dice lo *spirito in sè*, vedremo che le divergenze (le quali sono dovute soltanto a quelle disposizioni) scompaiono. Ma che cosa sono le disposizioni interne o condizioni psichiche, tranne precisamente il nostro spirito, e in esso, per quanto riguarda il bello, il nostro giudizio estetico? Che cos' è il nostro spirito sceverato da quelle condizioni interne, svuotato da quelle disposizioni psichiche? Nessuno saprebbe più dire che cosa sia; esso diviene nulla, svapora nel nulla, chè (tranne per la mitologia assolutista) esso è una cosa sola con le disposizioni psichiche, così

([1]) *Estetica*, pag. 145.
([2]) *Estetica*, pag. 145 e 146.

che tolte del tutto queste è tolto quello. Dire dunque: parificate le disposizioni psichiche e si avrà lo stesso giudizio estetico, è una grossolana prestidigitazione, perchè è come dire: fate di due spiriti diversi due spiriti uguali, e avranno lo stesso gusto; perchè, insomma, è voler risolvere la questione pretendendo di eliminare, come condizione che deve restar pari, ciò che appunto forma la questione stessa, ossia la diversità degli spiriti e dei loro gusti. Ma se lo spirito è le condizioni e disposizioni psichiche e se il mutarsi di queste vuol dire che è proprio desso che in sè muta, non è certo questa una condizione che giovi a spiegar le divergenze in modo da salvare l'assolutezza del gusto. È invece proprio lo stesso gusto, lo stesso giudizio estetico in sè che si viene ad ammettere che varii, e che se varia non è quindi più assoluto.

Vi sono dunque divergenze. Si possono esse spiegare da parte dell'uno dei due (e intanto quale?) con motivi utilitari, la fretta, l'irriflessione, la preoccupazione dell'editore o dell'impresario? Si possono spiegare col fatto che chi gusta le opere artisticamente più turpi — e già questa sentenza, eminentemente unilaterale perchè data di propria arbitraria autorità da una parte che è sempre *sub judice* per la medesima accusa ad opera dell'altra, non può voler dire se non: quelle che giudico tali *io* — non ha in ciò un piacere estetico e che abbia a fondamento un giudizio di bellezza? Solo il *tumor* assolutistico può osare una risposta affermativa. Io giudico, poniamo, la musica da operette artisticamente turpe e il piacere che taluno ne trae come fondato sul solletico sensibile e non su di un giudizio circa il bello. Ma colui che ama questa musica, con autorità pari alla mia perchè coscienza umana al pari di me, e con la stessa forza ed evidenza di convinzione, giudicherà che io amando invece, poniamo, Beethoven,

manifesto un gusto, non, come il suo, semplice, naturale, spontaneo, ma artificioso, snobistico, falso e fondato non su di un giudizio di bellezza, ma sul desiderio di parer raffinato. Da entrambe le parti c'è la medesima sincera convinzione, dovuta non a motivi utilitari, ma all'interiore « evidenza » che il gusto dell'altra parte non sia fondato su di un giudizio estetico. Ma ciascuna di queste due parti che l'altra colpisce di tale accusa, vede, poichè può ripiegarsi a scrutare nella propria coscienza, con piena chiarezza e sicurezza indefettibile, che il proprio gusto non ha invece altri fondamenti che un giudizio veramente di bellezza. Chi dei due possiede l'autorità per emanare la sentenza inappellabile che l'altra parte sia quella che giudica bello ciò che le piace, falsamente, colpevolmente, lasciando volutamente inquinare il suo giudizio da altri motivi che non siano i motivi estetici? I due divergenti sono in pari condizioni; spiriti umani entrambi, hanno pari autorità. Se uno dei due dicesse all'altro: tu hai questo gusto, perchè il tuo giudizio estetico non è puro, ma deviato da considerazioni utilitarie o passionate; quest'altro, nella sicura coscienza della sua sincerità, insorgerebbe. Ma allora quest'ultimo non può più alla sua volta muovere al primo la medesima accusa che provocherebbe la medesima insurrezione. I due che divergono, insomma, proprio in quanto *entrambi* sarebbero tentati di dar ragione al Croce, cioè sarebbero disposti *ciascuno* ad accordare che il gusto dell'*altro* non proviene da giudizio estetico, vengono a segnare la condanna della teoria, appunto perchè sono *entrambi* che la condividono, *ciascuno* rispetto all'*altro*, nel medesimo tempo che *ognuno* la esclude *per sè*. Precisamente adunque, in forza del loro stesso urto, e della irriducibile convinzione sincera che ciascuno, vedendola in sè, deve infine ammettere del pari nell'altro, entrambi sono

costretti a riconoscere l'impossibilità di porre in forse la schiettezza e purità dei loro giudizi estetici opposti, a riconoscerli entrambi liberi di mala fede, cioè veramente e puramente estetici, e a riconoscere quindi anche nell'estetica la divergenza in buona fede, cioè la non assolutezza del gusto.

Per suffragare la tesi kantiana della pretesa alla validità universale che ha il giudizio estetico, il Croce ricorda che « in tempi cavallereschi c'era perfino di coloro che difendevano con la spada in pugno la bellezza della *Gerusalemme* » ([1]). L'esempio è per l'appunto l'annientamento di tutti i tentativi crociani per far sparire la realtà delle divergenze. Il fatto che uno combatta con l'arme in difesa del proprio giudizio estetico dimostra bensì l'imperiosità dell'esigenza che ha questo all'universalità. Ma il fatto che vi sia un duello, che altri sostenga la tesi contraria pur con le armi in pugno, dimostra l'imperiosità della pretesa d'universalità che ha anche il giudizio contrario; e l'assoluta sincerità, la perfetta purità estetica di questi opposti giudizi, è comprovata appunto dal fatto che dai due lati si cimenta del pari la vita. Di continuo, nei nostri giudizi estetici, quand'anche non si impugni la spada e ci si limiti a schermeggiare e ferire di lingua, ci troviamo nel medesimo caso, nel caso cioè d'un conflitto interamente sincero, e la cui sincerità è comprovata dalla sua stessa irriducibilità e violenza. Il Fraccaroli, ad esempio, pensava che la *Ginestra* è « un ragionamento in versi che non vale un gran che » ([2]). Chi oserebbe dire che questo giudizio non fosse fondato su ciò che il Fraccaroli scor-

---

([1]) *Breviario*, 112.

([2]) *L'Educazione Nazionale*, (Bologna, Zanichelli, pag. 69).

geva come bello e fosse invece dovuto all' irriflessione e alla fretta, all' editore, all' impresario? Ma perchè bisogna convenire che questo giudizio del Fraccaroli è puramente estetico ed esteticamente sincero, bisognerà dunque ritenere che il giudizio del Pascoli, il quale invece opinava che la *Ginestra* è « il poema più bello del poeta marchigiano » (¹), sia inquinato di parzialità, di mala fede, di motivi utilitari e dovuto al pensiero del fuoco, del cibo, delle vesti per i fanciulletti di casa? Via: il pretendere di escludere in tal guisa uno dei due giudizi dal campo estetico puro e di sostenere che uno dei due gusti (e quale? chi lo sancisce autorevolmente? unico criterio: quello che non è e perchè non è condiviso da chi così sentenzia) non ha a fondamento un giudizio di bellezza, è far fidanza sulla dabbenaggine dei lettori per sdoganare a man salva una troppo grossa corbelleria (²).

E chi può in particolare impugnare l' evidente rela-

(¹) *Pensieri e Discorsi* (Bologna, Zanichelli, pag. 107).

(²) GIUSEPPE FERRARI, nello scritto *La Philosophie Catholique en Italie*, pubblicato sulla *Revue des Deux Mondes* del marzo e maggio 1844 — scritto che se venisse ora ristampato sarebbe di vivissima attualità, sia perchè colpisce direttamente il tentativo che fanno i neohegeliani odierni di risvegliare Rosmini e Gioberti dalle loro tombe veramente medioevali, sia perchè fa toccar con mano che la filosofia crocio-gentiliana è nei suoi tratti essenziali la filosofia cattolica del 1840. — Giuseppe Ferrari si opponeva alla teoria della volontarietà dell'errore a' suoi tempi sostenuta da Rosmini, con queste parole: « Nous avons la conscience intime et profonde que tout erreur est involontaire; nous voyons les hommes divisés en partis, en sectes, et cependant nous voyons que la mauvaise foi dans la dissidence est une exception; le sens commun ne confond jamais l' erreur avec la mensonge ». (*Revue des Deux Mondes*, 1844, vol I, pag. 956 e seg).

tività del giudizio puramente e strettamente estetico sul « più bello », cioè l' irriducibilità e la sincerità e purezza estetica dei giudizi contradittori che, non con fretta e irriflessione, ma dopo avervi pensato forse lunghi anni, dopo aver fatto e ripetuto i confronti, dopo aver scrupolosamente vagliato le nostre impressioni, noi diamo intorno a ciò che sia *più bello*, questa o quella musica, questa o quella poesia, questo o quello spettacolo naturale — giudizi quasi sempre assolutamente disformi ed opposti e che pure sono rigorosamente fondati su di un' interpretazione attenta della nostra coscienza estetica ed esprimono anzi la più intima natura di questa? E non è forse più che mai comunemente avvertita l' irriducibile diversità del giudizio dovuta indiscutibilmente soltanto a un diverso senso del bello, nel caso della musica, nel contrasto dei gusti musicali che contro ogni arzigogolo zampilla proprio dalla nostra fondamentale indole estetica ed è connaturato con questa? Contrasti già profondi anzitutto tra individui e individui ma che si ingigantiscono tra razza e razza, cosicchè, seppure con lo sforzo e l' abitudine possiamo giungere a farci parer bella e a gustare un' altra arte, poesia o pittura, d' una razza diversa, della cinese o della giapponese, mai, senza mentire troppo patentemente a noi stessi, riusciamo a trovarne bella la musica, e mentre a noi certa musica (poniamo quella di Verdi e Bellini) sembra corrispondere, non alla natura dell' uomo della civiltà in cui essa sorse, ma alla natura universale dell' uomo ed essere l' espressione naturale e universale dei sentimenti umani, per cui ci piace sponteneamente e sembra che *ad ogni uomo* debba piacere in tal guisa, invece non solo non piace spontaneamente a un cinese o a un giapponese, non solo essi non la sentono come espressione naturale dei loro sentimenti, ma la percepiscono invece come una cosa

mostruosa, a quel modo che a noi sembra mostruosa la musica, che corrispondendo all'indole estetica del loro spirito, è ritenuta da essi come espressione dei sentimenti, non della natura dell'uomo della loro razza, ma della natura umana universale — dimostrazione evidente dell'esistenza di vere e proprie nature estetiche differenti, di veri e propri istinti estetici contrastanti, di veri e propri gusti opposti, ossia di spiriti esteticamente diversi. E per finire su questo punto con un argomento leggero, ricordiamo il caso della moda specialmente femminile: che sempre, finchè dura, giudichiamo, con un giudizio ispirato in tutta purità unicamente all'estetica, espressione della finezza, dell'eleganza, della bellezza; che sempre è oggetto di sintesi *a priori* estetica finchè è moda; e sempre diviene brutta, ridicola e grottesca, quando è passata.

Di sotto adunque ai sofismi e ai sotterfugi per *explain away* (come gli inglesi espressivamente dicono) le divergenze estetiche, queste risorgono incancellabili e non spiegabili con altro che con quella recisa, innegabile, insopprimibile diversità nel senso del bello che è la negazione di ogni pretesa assolutezza del gusto.

XI.

Lo scetticismo estetico del Leopardi.

È qui interessante notare come la relatività del bello sia il principio fermissimo e centrale dell'estetica di colui che è precisamente il nostro maggiore poeta, e, insieme (per chi non faccia consistere la filosofia in una certa tradizionale e convenzionale stilizzazione) il nostro maggiore

filosofo: il Leopardi [1]. Principio che egli ritorna a confermare quasi ad ogni passo delle sue scritture, moltiplicandovi attorno con grande interesse, varietà ed acutezza ogni genere di prove, e dimostrando così con quanta profonda e razionale convinzione egli, pure grandissimo artista e sottilissimo intenditore e giudice del bello specialmente letterario, quel principio professi.

La teoria del Leopardi circa l'origine in noi dell'idea del bello è risolutamente empirica. Per lui l'idea del bello non è nulla di innato (e giustamente egli avverte che tra l'accettare la relatività del bello e del buono e il tornare alle idee platoniche ed innate, non c'è via di mezzo, « giacchè tolte queste, non c'è altra possibile *ragione* per cui le cose debbono assolutamente e astrattamente e necessariamente essere così e così, buone queste e cattive quelle ») [2]; non v'è in noi nessuna assoluta infallibilità della sintesi estetica, bensì l'idea del bello ci nasce unicamente dall'osservazione, dal confronto, dall'opinione e dall'assuefazione. È solo constatando a poco a poco, mediante l'osservazione e il raffronto, che certi tratti ed elementi sono quelli normali e tipici — al che riusciamo, benchè il bello sia raro e il brutto ordinario, per il fatto che quel che le cose « hanno d'irregolare, non è comune »,

---

[1] Nella storia dell'estetica che il Croce ci dà nella sua *Estetica* e in cui sono racimolati anche i più insignificanti scrittori tedeschi, e, si capisce, costruito un posto d'eccezione per Vico e De Sanctis, non è nemmeno una sola volta menzionato un pensatore come il Leopardi, del quale, non foss'altro che per la sua importanza letteraria e per le moltissime pagine da lui dedicate all'estetica, una storia italiana dell'estetica parrebbe non dover omettere un cenno. Ma il Leopardi non è tra i filosofi che godano dell'*imprimatur* da parte del Croce.

[2] *Pensieri di varia filosofia* ecc. Vol. III, pag. 99.

che le cose brutte sono brutte questa in un modo, quella nell' altro, mentre la regolarità ha una sola forma o poche, sicchè anche vedendo solo dei brutti possiamo formarci un' idea della bellezza distinguendo ciò che c' è di comune nelle loro forme da ciò che esse hanno di irregolare ([1]) — è in questa guisa che noi veniamo per « solissima assuefazione » a considerare quegli elementi come belli, e ciò quand' anche inizialmente il nostro spontaneo giudizio sul bello fosse perfettamente diverso. Nè questo certo avrebbe luogo se l' idea del bello e del brutto « fosse assoluta e primitiva e ingenita nell' uomo e appartenente all' essenza e natura della sua mente e della sua facoltà concettiva » ([2]).

Le prove che egli arreca a sostegno di questa sua tesi sono attinte anzitutto al modo con cui noi ci costruiamo l' idea del bello umano. I fanciulli (egli osserva) non hanno alcuna idea di bellezza e bruttezza della forma umana, corrispondente a quella che hanno gli adulti, ma troveranno singolari bruttezze o bellezze in una fisonomia dove noi non scorgiamo nè le une, nè le altre. È solo a poco a poco, col moltiplicare le loro impressioni, con l' osservare gli elementi tipici e normali delle altre fisonomie, col confronto, che vengono a formarsi un' idea del bello umano conforme all' ambiente sociale in cui vivono (e il Leopardi adduce il suo esempio personale : l' aver cioè da fanciullo trovata bella una persona vecchia di maniere amabili, che doveva invece giudicarsi bruttissima, e che come tale, cresciuto lui ed essa morta, anch' egli scorse ([3])). In una parola : è col vedere, col paragonare, con l' assuefarsi che nasce l' idea di ciò che si dice il bello umano, ossia che

([1]) III, 220.
([2]) II, 469.
([3]) III, 348.

nasce il perfezionamento del gusto. Il quale ha poi bisogno, già per farsi l'idea del bello umano, d'una lunga e particolareggiata assuefazione; come prova il fatto che le persone ritiratissime, di vita claustrale, di scrupoli religiosi, seppure nella persona umana distinguano il bello dal brutto non riescono però a distinguere il più bello dal più brutto, e « i loro giudizi in questi particolari sono stranissimi »; il quale fatto dunque ci riprova che « non si acquista l'idea della bellezza o bruttezza umana o qualunque, se non considerando ben bene come gli uomini (o qualunque oggetto fisico o morale) son fatti. E quindi la bellezza o bruttezza non dipende che dal puro modo di essere di quel tal genere di cose; il qual modo non si conosce per idea innata, ma per sola esperienza » ([1]). Ma questa necessità del confronto, questo perfezionamento del gusto, sono anch'essi una prova della relatività del bello, poichè se il gusto si raffina vedendo e confrontando le cose vuol dire che non dipende « da un tipo assoluto, universale, immutabile » ([2]). Questa origine dell'idea del bello umano ci viene riconfermata dall'osservazione che l'idea di proporzione e bellezza di alcuna parte del corpo umano che non si vede quasi mai in altrui e solo in sè stessi, viene foggiata sulla « forma ch'ella ha in ciascheduno di noi », dando così luogo ad una « assuefazione individuale » in forza della quale se poi talvolta ci accade di osservare quella medesima parte in altri, essa quasi sempre ci pare in questi deforme ([3]). Si riconferma ancora constatando che il cieco nato che acquisti d'improvviso la vista dà

([1]) III, 372-3.
([2]) II, 467-480.
([3]) III, 77-80.

giudizi « circa il bello materiale e il brutto materiale degli oggetti visibili che si presentano a' suoi occhi » del tutto disformi dal « giudizio che generalmente si suol fare di quegli oggetti sotto il rapporto del bello » ; ora « se esistesse un bello ideale e assoluto, non dovrebbe il cieco nato conoscerlo, come si pretende ch' ei conosca naturalmente e che tutti gli uomini conoscano il bello morale che si crede essere assoluto, il quale bello morale niuno lo vede come il cieco non vede il bello materiale? » (1). Si riconferma inoltre l' origine dell' idea del bello unicamente dall' osservazione, dal confronto e dall' assuefazione, avvertendo che quando per assuefazione si è finito per trovar passabile o bella una persona, accade che scorgendola improvvisamente e senza immediatamente riconoscerla, ci pare brutta, ma, un momento dopo, riconoscendola, torna a parere passabile o bella (2); rilevando che spesso un viso ci par brutto se somiglia ad un altro da noi ritenuto brutto, mentre non ci parrebbe tale senza l'idea di questa somiglianza, ed una persona che ci è parsa brutta e siamo avvezzi a considerare così non ci piacerà nemmeno se divenga bella (3); esperimentando che persone le quali da principio ci paiono brutte, con l'assuefazione ci vengono a parer belle, e perdendo l'assuefazione le rivediamo ancora brutte, mentre « se esistesse un bello assoluto, la sua idea sarebbe continua, indelebile, inalterabile, uniforme in tutti gli uomini nè si potrebbe perdere o acquistare o in qualunque modo cambiare coll' assuefazione dalla quale non dipenderebbe » (4);

(1) V, 102.
(2) III, 347.
(3) III, 202 e 109.
(4) III, 5-6.

constatando che se andiamo in un paese nuovo ci sembra che sia composto per la maggior parte di brutti perchè ai brutti del nostro paese siamo assuefatti (1); e che solo per « assuefazione, opinione e prevenzione » ci paiono brutte le donne vestite da uomo e viceversa (2). Lo stesso fatto che si usi la parola vaga « aria » (dolce, truce ecc.) per indicare l' impressione che ci fa una fisonomia, prova che la bellezza di questa « è una cosa impossibile a determinarsi e quasi aerea; ond' è che i giudizi differiscano intorno alla bellezza umana forse più che a qualunque altra, quando parrebbe che dovesse accadere l'opposto » (3). E in conclusione l' assolutezza del bello e del brutto è annientata dalla semplice osservazione che se si considera « astrattamente la bruttezza di un uomo il più brutto del mondo », nessuna ragione « ha ella in sè per essere bruttezza »; forse che « se tutti o la maggior parte degli uomini fossero fatti così, non sarebb' ella bellezza?... Così nessuna bellezza o bruttezza è tale per sè, ma rispetto a noi ed accidentale, e non inerente in alcun modo all'essenza del subbietto » (4).

Vero è bene che ci sono certi caratteri che sembrano appartenere al bello umano assoluto. Ma se ben si osserva non è così. La gioventù, p. es., sembra per tutti e per consenso universale essere elemento di bellezza o di maggiore bellezza; ma la verità è che in tal caso siamo in presenza non d' un bello spirituale o filosofico, ma di un piacevole sensibile, e « la gioventù si chiama bella come si chiama bello un color vivo » (5). Per la stessa ragione

(1) III, 219.
(2) III, 412. Vedi altri argomenti in I, 84, 311.
(3) III, 298.
(4) III, 438.
(5) V. 103-108.

la rotondità delle forme femminili, attira originariamente per motivi sessuali e non estetici ed entra per assuefazione a far parte dell' idea del bello femminile sebbene non si possa certo dire che la bellezza di quella qualità scaturisca da « un giudizio e forma innata, universale e impressa *nella mente* dell' uomo » ([1]). Così « oggi l' idea del bello racchiude essenzialmente un' idea di delicatezza », questa è « considerata presso tutte le nazioni civili come parte assolutamente del bello », tanto che le statue greche hanno tutte forme donnesche; ma poichè « egli è certo che gli uomini primitivi la pensavano ben altrimenti » e che in natura piuttosto le forme di Ercole che quelle d' Apollo sono il « modello di bellezza d'uomo », è d'uopo convenire che la delicatezza « non entra nell'idea che l'uomo *naturale* concepisce del bello », che « quindi la presente idea del bello non è punto naturale », che essa e la delicatezza come parte di essa sono derivate unicamente « senza influenza

---

([1]) III, 38. — Alle altre grandi affinità tra Schopenhauer e Leopardi si può aggiungere anche questa che, eziandio per il primo, come in generale l' amore non è che l'opera del genio della specie, il mezzo con cui egli estrinseca la sua volontà di tornar a realizzare sè stesso nella nuova forma vitale che produrranno i due che si amano e che egli inclina all' amore reciproco appunto perchè sa che solo l' unione dell' uno con l' altro potrà dare la produzione più conforme alla specie di cui l' uno e l' altro siano capaci — così la ragione per cui la pienezza del seno femminile è attraente è questa intenzione del genio della specie di suscitare l' amore per le qualità più giovevoli alla continua sua realizzazione in nuovi individui: tra le quali doti v' è appunto la bella forma del seno, « weil er, mit Propagationsfunktionen des Weibes in direktem Zusammenhange stehend, dem Neugeborenen reichliche Nahrung verspricht ». (*Die Welt* ecc., L. IV, cap. 44; nell' ed. Reclam vol. II, pag. 639).

della volontà dalle assuefazioni », e che se pare brutto a noi ciò che par bello all' uomo primitivo o ad un villano, l' idea del bello è « relativa e mutabile e dipendente non da modello alcuno invariabile, ma dalle assuefazioni che cambiano secondo le circostanze ». Se, insomma, « l'idea universale di tutte le nazioni ed epoche civili circa il bello umano » è « direttamente opposta a quella dell' uomo naturale », dicasi ancora « che l' idea del bello è naturale ed insita, non che universalmente conforme, eterna, immutabile ! » [1].

Ma se l' idea del bello della forma umana nasce per assuefazione, e assuefazione che cambia con le circostanze, ne deriva che essa sarà essenzialmente varia e relativa. E per l'etiope il « *bello ideale* umano è nero e non bianco » [2], per l' ottentotto sono belle certe singolarità fisiche che a noi paiono deformità e sarebbe brutto chi non le avesse [3], i greci e i romani pregiavano nelle donne la fronte bassa, altre nazioni avvezze a non vedere che teste lunghe sentivano certamente una mostruosità ogni volta che vedevano teste per noi normali [4]. E insomma, poichè la forma umana è diversa nell' uomo naturale e nel civile, tra le varie nazioni, da un secolo ad un altro, da una professione ad un' altra, « qual' è dunque la vera forma umana ? » E come si potrà determinarne la bellezza ? « Che cosa è dunque questo tipo di bellezza ideale, universalmente riconosciuto, eterno, invariabile ? quando neppure intorno alla nostra propria forma visibile se ne può immaginar uno che

---

(1) III, 259 e V, 381, 177-9.

(2) V, 178.

(3) III, 253 e vedi il confronto in I, 85.

(4) VI, p. 359.

sia riconosciuto per tale da tutti gli uomini, in tutti i tempi, o che non possa o non abbia potuto non esserlo? quando esso non si trova neppure nella natura? dove dunque si troverà, o dove s'immaginerà, o donde si caverà egli? » ([1]).

Accanto a questi argomenti ricavati dal considerare come nasce l'idea del bello umano, altri ne fa valere il Leopardi circa il nostro giudizio del bello nelle foggie di vestire. Per mero impulso dell'opinione giudichiamo bella una forma di vestito pur per noi insueta se sappiamo che è di moda, brutta nel caso contrario ([2]). « Le diversissime usanze, opinioni, gusti, circa le chiome » e il loro acconciamento, attestano « il bello non assoluto » ([3]). Il cittadino che trova belli i colori smorti, ride del *gilet* scarlatto di cui invece si compiace il contadino; ma il fatto che gli altri contadini invece l'ammirano e che poc'anzi le stesse classi cittadine, quand'erano meno civilizzate, avevano lo stesso gusto pei colori sgargianti, prova « che tutto è relativo e dipende dall'assuefazione e dalle circostanze » ([4]). Altri argomenti ancora fa valere circa il nostro giudizio del bello nei prodotti artistici. Spesso vedendo un edificio o un oggetto d'arte siamo spiacevolmente colpiti da un'irregolarità o sproporzione; ma, saputo che essa è fatta a bella posta, non troviamo più nell'oggetto la spiacevolezza che trovavamo prima: e ciò in forza dell'assuefazione che ci fa giudicare di una cosa sopra di un'altra; dal che si palesa « l'errore universale, non solo del bello assoluto, ma della verità assoluta, del misurare tutti i nostri simili da noi

---

([1]) V. 179-180.
([2]) III, 85.
([3]) VI, 355.
([4]) III, 299.

stessi, della perfezione assoluta, del credere che tutti gli esseri vadano giudicati sopra una sola norma e quindi del crederci più perfetti d'ogni altro genere d'esseri » (¹). Del pari, una spada con una grande impugnatura ci par bella; ma « che proporzione ha quella grossa testa con un corpo così sottile? » Chi non avesse mai veduto una spada e non ne conoscesse l'ufficio la giudicherebbe sproporzionata e concepirebbe un senso di bruttezza. A noi invece per assuefazione par bella. Ma un'idea del bello determinata così dall'assuefazione e dalla cognizione dei fini delle parti d'un oggetto, non può aver tipo o forma universale, non può « essere innata, avere una norma comune, stabile, determinata primordialmente e astrattamente dalla natura assoluta del tutto » (²).

Gli argomenti però di cui il Leopardi maggiormente si compiace sono quelli che riguardano il bello letterario e il bello musicale.

L'infinita varietà delle opinioni e del senso degli uomini rispetto all'armonia delle parole e dei versi, per cui l'uomo d'una nazione non sente alcuna armonia nei più bei versi d'un'altra, mentre, se esistesse un'assoluta armonia, e se il senso che abbiamo di questa fosse qualchecos'altro dalla semplice assuefazione, l'armonia d'un verso italiano la sentirebbe tanto l'italiano che il forestiero (³); la diversa impressione estetica (non spiegabile se non con l'assuefazione) che le medesime parole o frasi fanno in prosa e in poesia (⁴); l'uso stesso che il poeta scriva in verso, il quale « non è

(¹) III, 40.
(²) III, 77.
(³) III, 1-5; II, 462.
(⁴) III, 253.

della sostanza nè della poesia nè del suo linguaggio e modo di esprimer le cose », perchè « la poesia non è legata al verso »; uso che perciò deriva solo dalla forza di un'antichissima assuefazione sull'idea della convenienza (1); il fatto che, mentre si ritengono le convenienze letterarie « fisse, universali, invariabili, e su di loro si fonda tutto il buon gusto », esse mutano da popolo a popolo, per cui, p. es. Dante è « un mostro per li francesi nelle sue più belle parti » e « un Dio per noi » (2); il cangiare che fa da popolo a popolo e da tempo a tempo anche l'idea di naturalezza e semplicità e di affettazione, cosicchè « tante sono le naturalezze quante le assuefazioni e quindi lo stesso buon gusto si divide in tanti gusti quante sono le assuefazioni de' tempi e luoghi » (3) e « il tipo dell' affettato e dell' inaffettato e del buon gusto in letteratura » è « la sola assuefazione, ch' è tanto varia quanto gl' individui e mutabile in ciascun individuo » (4); il fatto che l'amore omosessuale pareva degno e bello oggetto d'arte agli antichi, mentre oggi sarebbe fischiato chi ve lo introducesse (5); tutti questi sono gli argomenti coi quali il Leopardi distrugge ogni assolutismo del gusto nel campo letterario.

Ma ancora più stringenti sono le prove che a favore del suo relativismo estetico doveva naturalmente fornirgli la musica.

La musica — osserva assai finemente il Leopardi — ci dà due sorta di piaceri, che occorre tenere distinti.

(1) III, 315.
(2) III, 311.
(3) III, 144-150.
(4) III, 350; IV, 20.
(5) III, 397.

Uno è il piacere che si ricava dal semplice suono come tale, che concerne quindi il senso fisico dell'orecchio, che è meramente sensibile, e che non appartiene al bello in senso proprio, filosofico, spirituale, chè questo non concerne i sensi, bensì la mente. Tale primo elemento del piacere musicale, concernente la pura sensazione dell'orecchio, piuttosto adunque che dirsi bello, deve considerarsi qualcosa di affine al piacevole che ci danno i sapori, i colori e gli odori « che nessuno chiama belli ma piacevoli » (¹). Accanto a questo v'è un altro piacere che la musica ci dà: quello che ricaviamo dalla melodia o dalla armonia; e poichè tale piacere concerne lo spirito, qui si può parlare di bello e di giudizio propriamente estetico.

Ora, se circa quel primo elemento di piacevole musicale può forse dirsi che esista l'universalità, ciò non implica alcuna universalità del giudizio estetico, perchè quell'elemento costituisce non un fatto estetico, sibbene un piacevole puramente sensibile. Ma circa il secondo, che è veramente l'elemento estetico propriamente detto della musica, l'universalità non esiste più, e ci troviamo in presenza, anzichè all'assolutezza, alla più perfetta relatività e diversità di gusto.

Ciò deriva dal fatto che quella che anche qui domina è la legge dell'assuefazione. « La melodia nella musica non è determinata che da assuefazione o leggi arbitrarie » (²). Da assuefazione, nel caso della musica popolare, nella quale coloro che la amano non si dilettano che della successione o del collegamento di suoni a cui il nostro orecchio

---

(¹) III, pag. 365; 364-367; 346-7; V, 378-381.
(²) V, 250.

sia assuefatto, cosicchè udendone il principio se ne indovini il mezzo e il fine (1). E da leggi arbitrarie nel caso della musica dotta, che cominciata a costruire dai greci, in base alle loro assuefazioni, sulla matematica, si continuò e si continua anche nel mondo moderno a fabbricare su quella traccia; e che, come la poesia, si distacca dalla musica popolare chiudendosi nel suo mondo di leggi scientifiche, sebbene, a forza di essere udita, possa dar origine a nuove assuefazioni (2).

Ma se il bello veramente estetico della musica deriva solo dalla assuefazione; se nasce « unicamente dall'abitudine nostra *generale* intorno alle armonie, la quale ci fa considerare come convenienti fra loro quei tali suoni e tuoni », tanto è vero che le armonie nuove « a prima vista paiono discordanze, quantunque siano secondo le regole del contrappunto », e solo dopo, per gli intendenti, non per il volgo, se ne conosce la convenienza, trovandole « conformi alla nostra assuefazione generale intorno all'armonia e melodia, cioè alle convenienze de' tuoni, quantunque elle non sieno conformi alle nostre assuefazioni particolari » (3); se molti passaggi di cui fa uso la musica sono manifestamente innaturali, ma « l'assuefazione che chiunque ha udito musica deve tra noi aver fatto a questi passaggi ce li fa parer convenientissimi, ce li fa aspettare come naturali », sicchè si scorge che l'idea « del bello e della convenienza musicale, dipende ed è determinata dall'assuefazione, tanto che se questa è, non solo non naturale, ma contraria alla natura, anche quella del bello e

(1) V. 247.
(2) V. 246 - 262.
(3) III. 415 - 419.

della convenienza, cioè l'idea che noi n'abbiamo, è, non solo oltre natura e non fondata sulla natura, nè prodotto della natura, ma contro natura » [1] — se tutto ciò è vero, ecco scaturirne necessariamente « la diversità de' gusti musicali ne' diversi popoli » e razze, per cui « le nostre melodie non paiono pur melodia a' turchi, a' cinesi » [2]; l'assuefazione, infatti, è diversa a seconda degli ambienti e delle circostanze, e con ciò diverso il gusto, diverso il bello.

Non dunque un'idea del bello universale e assoluta, non una sintesi estetica che pronunci in tutti lo stesso giudizio quando si elimino le divergenze pretese colpose, non l'assolutezza del gusto, ma la più profonda diversità di pronunciati di quella sintesi, ma la più radicale relatività di questa, e ciò in forza della legge di assuefazione che il Leopardi scorgeva del resto dominante anche nel campo del piacevole sensibile come nell'armonia o disarmonia dei colori e dei sapori [3], come nel determinare che essa fa « il giudizio del palato sulle sensazioni che se gli offrono » [4], come nel variare del gusto « secondo la differenza e delle assuefazioni e delle opinioni intorno al buono o cattivo de' sapori » [5]; legge d'assuefazione a suffragio della quale egli non poteva arrecare argomento più forte di quel che adduce quando riconosce di dover ad essa tutto il suo genio letterario [6].

---

(1) V, 342-3, stesso concetto; ib. 311.
(2) V, 248.
(3) III, 453.
(4) IV, 325-7.
(5) III, 337.
(6) III, 37, 221.

Tanto è lungi il Leopardi dall'ammettere l'universalità d'una qualsiasi sintesi del nostro spirito che nemmeno ammette l'universalità dello spirito in quanto uno: poichè « nessun individuo (come nessuna nazione rispetto alle altre) ha precisamente le idee d'un altro circa la più identica cosa »; donde « i differentissimi modi in cui gli uomini ragionano, le diversissime opinioni e conseguenze che tirano dalle cose ed anche le diversità stesse dei gusti e dei costumi », e donde altresì l'impossibilità di « fidarci della ragione e credere al vero assoluto, quando di questo vero che noi crediamo universalmente riconosciuto, si può dir quello che si dice degli oggetti materiali », che cioè sebbene lo stesso oggetto appaia all'uno di misura diversa che all'altro, siccome la misura stessa appare all'uno e all'altro sotto la medesima diversità, « così il senso della differenza sparisce ed ella è impossibile a ravvisarsi e determinarsi »; per modo che siamo diversi gli uni dagli altri anche senza accorgercene, e questa diversità investe, non solo le « idee del bello e del grazioso », ma gli « stessi fondamenti della nostra ragione » (1).

Nè si può cercar di approdare all'universalità e all'assolutezza del bello e del gusto facendo riferimento alla natura. La natura può pensarsi come criterio del bello in due sensi: o quale fonte del giudizio estetico, cioè quale natura umana; o quale modello di bellezza, nel senso di natura in generale. Quanto al primo senso, certo se ci fosse regola, idea o teoria di gusto universale ed eterno questa non potrebbe essere che la natura umana, « poichè le cose che cadono sotto la categoria del buon gusto o del cattivo gusto non sono considerate se non per rispetto

---

(1) III, 322.

all'uomo » [1]. Ma la natura dell'uomo diversifica moltissimo secondo le circostanze. Solo adunque, possono essere universali pochissimi e generalissimi principî, i quali ammettono e producono « infiniti gusti diversissimi ed anche

---

[1] Qui vogliamo rilevare come col concetto del Leopardi converga quello d'un relativista moderno, il Simmel, quantunque il pensiero del primo sia assai più profondo. Per il Simmel, la pretesa alla validità universale e l'immediatezza e indimostrabilità concettuale del giudizio estetico nascono dall'impulso che accompagna numerose sensazioni ed esperienze oscuramente ereditate dalla specie e che rappresentano in certa guisa il giudizio della totalità, per cui si può parlare d'un gusto retto solo se si considera come retto quello della specie. Le rappresentazioni, poi, che sono diventate estetiche, sono quelle originariamente congiunte con un fine utile alla specie stessa (p. e. l'idea che sia bello il seno femminile, — per Simmel, come, secondo si vide, per Schopenhauer — quantunque senza l'audace e romantica ipostasi che fa quest'ultimo del genio della specie — è derivata dalla sua « Tüchtigkeit für die Sexualzwecke »; — ma assai più acuto d'entrambi il Leopardi che considera l'idea d'una tale bellezza come in origine un piacere meramente sensibile per assuefazione entrato poi a far parte dell'idea di estetica femminile). Per spiegare le diversità delle idee estetiche e il loro attuale apparente distacco dall'utile, bisogna, secondo il Simmel, tener conto da un lato del fatto che i mutamenti nelle situazioni di vita della specie hanno reso di epoca in epoca diverso lo stesso utile, dall'altro delle sopravvivenze del sentimento per cui perdura in un'epoca sociale mutata il sentimento estetico che era conforme a ciò che era utile in un'epoca precedente. Appunto fondandosi sulla tesi che bello è diventato ciò che era utile alla specie e che quindi apprezzare ed amare il bello significa « che i fini della specie sono diventáti fini dell'individuo », il Simmel poi sostiene (ma con manifesto artificio) che il bello « contiene una reale sintesi di virtù e felicità ». *Einleitung in die Moralwissenschaft.* Stuttgart 1911 vol. I, pag. 436-444.

contrari tra loro » (1). Quanto al secondo senso, bisogna avvertire che naturale e bello non sono affatto coincidenti: quest'ultimo è un nostro giudizio, una nostra sintesi, come oggi si direbbe. Ora (sebbene sia vero che i gusti ripugnanti « alla natura reale, benchè relativa delle cose, non ponno durare, nè essere universali » (2), e senza contare l'accennato variare della natura umana che fa sì che all'uno o all'altro popolo siano naturali fatti e cose diverse) avviene che la sintesi estetica non coincida affatto col naturale. P. es. ai cinesi sembrano belle le donne coi piedi storpiati. Simili gusti si diranno cattivi in quanto « ripugnano al naturale ». Non si possono dir cattivi in quanto « ripugnino assolutamente al bello », dal momento che quelli ve lo « sentono, come noi vi sentiamo il brutto ». Si dicono dunque « barbari e cattivi i gusti non naturali, in quanto ripugnano alla natura, non già in quanto ripugnino al bello. Nessun gusto ripugna al bello. Bello è ciò che tale si stima » (3).

La verità, adunque, che sulla base di questi concetti leopardiani si potrebbe enunciare è quella del più completo scetticismo estetico. Che cos'è mai la sintesi estetica, che produce l'espressione riuscita o bella, o semplicemente

---

(1) IV, 347-8.

(2) E per tale ragione in un altro breve pensiero (III, 153) Leopardi giunge a dire che la sua « teoria che distrugge il bello assoluto lascia salda la massima che il giudizio conforme delle nazioni e dei secoli circa il bello in genere non erra mai ». V'è certo una sconcordanza tra questa proposizione e l'insieme della dottrina estetica leopardiana; cosa naturale, trattandosi di pensieri notati per proprio conto e come giorno per giorno nascevano, e che non hanno avuta la coordinazione definitiva.

(3) III, 140-144; 146.

espressione, e il gusto che giudica questa? Nulla, se non il soggettivo parere intorno al bello ed al brutto; a meno che non si riuscisse a determinare, al di fuori di essa sintesi, l'idea o l'oggetto che deve costituirne il criterio: cosa assurda meglio che impossibile, perchè la determinazione pretesa obbiettiva di tale idea od oggetto non sarebbe ancora che frutto della sintesi estetica di chi parla, ossia suo soggettivo parere. Veramente (come a più riprese il Leopardi insiste) o idee platoniche o relativismo; non c'è via di mezzo [1]. E perciò ogni giudizio e piacere estetico è sovranamente e incontrollabilmente giusto appunto perchè non esiste di fronte ad esso nessuna obbiettività, idea od oggetto, su cui se ne possa fare il controllo [2].

Ed è notevole che il Leopardi con quella piena lucidità e consapevolezza cui Kant e i kantiani anche recentissimi così volentieri rinunciano per muoversi in ciò che essi stessi sanno inafferrabile e indeterminato, stabilisce come il fatto che il bello « non si fonda sopra concetti, perchè altrimenti di esso si potrebbe disputare (decidere mediante prove) » [3], — questo fatto con cui gli assolutisti pretendono concatenare l'universalità e assolutezza

---

[1] « La nostra opinione (dice il Leopardi in un pensiero su ciò assai importante), che riguarda come assolute le affermazioni e negazioni, non poteva nè potrà mai salvarsi se non supponendo delle immagini e delle ragioni di tutto ciò che esiste, eterne ed indipendenti dallo stesso Dio... Ora, trovate false e insussistenti le idee di Platone è certissimo che qualunque negazione e affermazione assoluta rovina interamente da sè » (*Pensieri* ecc. III, 325-6 e v. anche I, 260-2).

[2] Assai giustamente il Simmel: « An sich kann ein Gefall nicht richtig oder falsch sein, da es kein Object sich gegenüber hat, an dem es sich kontrolliren könnte » (*Einleitung*, vol I pag. 436).

[3] *Critica del Giudizio*, § 56.

del giudizio estetico — è precisamente la prova della sua relatività. « Una delle prove evidenti e giornaliere (egli scrisse) che il bello non sia assoluto ma relativo è l'essere da tutti riconosciuto che la bellezza non si può dimostrare a chi non la sente da sè, e che nel giudicare la bellezza differiscono, non solo i tempi da' tempi e le nazioni dalle nazioni, ma gli stessi contemporanei e concittadini, gli stessi compagni differiscono sovente da' compagni, giudicando bello quello che a' compagni par brutto, e viceversa. E convenendo tutti che non si può convincere alcuno in materia di bellezza, vengono insomma a convenire che nessuno dei due che discordano nell'opinione può pretendere di aver più ragione dell'altro, quando anche dall'una parte stieno cento e mille e dall'altra uno solo » (1).

La conclusione totale e la somma del pensiero estetico leopardiano è, dunque, per enunciarla con le sue stesse parole, che, dato il generale disconvenire circa l'idea del bello tra individui, popoli, razze, tra gli stessi artisti, poeti, filosofi, « il bello ideale, unico, eterno, immutabile, universale è una chimera, poichè nè la natura l'insegna o lo mostra, nè i filosofi o gli artisti l'hanno mai scoperto o lo scuoprono » (2).

XII.

L' interpretazione storica.

Ma un altro espediente invocano i dogmatici per puntellare la loro barcollante costruzione dell' assolutezza del gusto e del giudizio estetico. Le divergenze ci sono, e si

(1) II, 393.
(2) V, 245-6.

tratta, come per la morale, di dimostrare, che a rigore non ci dovrebbero essere, che, se tutti fossero illuminati e coscienziosi, non ci sarebbero, e l' assolutezza, l' unità, l' universalità del giudizio sarebbero ripristinati. Il nuovo espediente che a ciò soccorre è quello di proclamare l'obbligo per chi giudica un' opera d' arte di « mettersi nel punto di vista » dell' autore, « e rifarne, con l' aiuto del segno fisico da lui prodotto, il processo » : se l' autore ha creato un' espressione (bella) saprà con quell' espediente anche il critico vederne al pari dell' autore la bellezza; se l' autore ha prodotto un' espressione brutta, questa bruttezza, già vista dall' autore, la vedrà anche il critico, in ambo i casi l' uno e l' altro nel profondo delle loro coscienze d' accordo ([1]). Questo espediente, ampliato nella sua portata, diventa quello della necessità della interpretazione storica per gustare adeguatamente un' opera d' arte, necessità secondo cui (come dice un altro partigiano dell' assolutismo, il Gentile, parlando dell' *Orlando Furioso*) per comprendere un prodotto artistico occorre « retrocedere e profondarsi nella storia della cultura da cui germoglia tutta la sua spiritualità » ([2]).

Ora, non si contesta l' importanza dell' interpretazione storica dell' opera d' arte. Si contesta solo che essa risponda ad un giudizio estetico. Poichè (sebbene il Croce cerchi di sfuggire alla difficoltà facendo dell'ironia contro l'attribuzione alla critica dell' ufficio di « consacrare il bello e riprovare il brutto con la solennità delle proprie austere e coscienziose sentenze ») ([3]) è manifesto che il giudizio

([1]) CROCE, *Estetica*, pag. 140.

([2]) *Teoria generale dello Spirito come atto puro*. (Pisa, Spoerri, 1918, pag. 228).

([3]) *Breviario*, pag. 106.

estetico o bene si riduce ad essere la mera enunciazione di ciò che piace a colui che lo emette o la constatazione che vi sono o vi sono stati gusti diversi spiegabili con queste o quest' altre ragioni, e allora si è nel relativismo, e non si tenta nemmeno di uscirne; ovvero, altrimenti, non può non mirar a stabilire che qualcosa *deve* esteticamente piacere, ossia possiede un valore estetico universale, ossia ancora (per usare appunto l'espressione di Kant) ha una giusta pretesa ad un apprezzamento estetico universale. La critica, se vuol essere estetica, deve dunque dare precisamente queste sentenze. Essa ha da dare un giudizio estetico, cioè appunto da rispondere alla domanda: la tale opera d' arte *deve* essere ammirata e quindi merita di essere letta, veduta, udita, o *deve* essere condannata e quindi allontanata da noi? Invece la critica storica ci dice come le opere d' arte, o belle o brutte, sono nate [1].

[1] *La storia della letteratura italiana* del De Sanctis — veder citato il quale come filosofo in un libro di filosofia è l' indice sicuro che questo (per dirla guicciardinescamente) « è del cerchio » degli assolutisti crocio-gentiliani — è la piena applicazione di questo principio. Esso ci dice come le opere o gli autori, che fanno da titolo dei suoi capitoli, la Maccaronea, Pietro Aretino, Marino ecc., si sono formati; non mai se ci sia ragione di gustare. Esso ci dirà, p. es., che il mondo poetico dell' Ariosto « dove non è alcuna serietà di vita interiore, non religione, non patria, non famiglia, e non sentimento della natura, e non onore e non amore », questo mondo « dove tutto è superficie », doveva venir fuori in tal guisa dal temperamento dell' Ariosto posto in quella società « così poco sentimentale, così superficiale e mobile, e così ricca di immaginazione come povera di coscienza » (ed. Croce, Bari, 1912, vol. II, pag. 40 e 31). Alle domande che pone il giudizio estetico, cioè: è bello? *deve* essere ammirato come bello? c' è ragione di gustare? non ci viene nessuna risposta (quando

La cosa è ben diversa. Capire e spiegare è un conto; esserci ragione di gustare è un altro. E quel che una critica, la quale voglia emettere un giudizio estetico ci dovrebbe dire, è appunto se c'è ragione di gustare, e di gustare non relativamente ad una data civiltà e cultura e collocandosi in questa, bensì, poichè si afferma l'assolutezza del gusto, di gustare assolutamente e universalmente; chè se gustare assolutamente e universalmente non si può e per gustare bisogna sempre porci nel punto di vista *relativo* ad una data cultura e civiltà e trasportarci in questa, ciò, parrebbe, basta ad eliminare ogni idea d'assolutezza del gusto e a metterne in chiaro la relatività. — Ma poche osservazioni basteranno per mostrar meglio come la critica storica non solo sia assolutamente incapace d'un giudizio su ciò che *deve* esteticamente piacere o dispiacere, ma anzi renda del tutto impossibile ogni distinzione tra il bello e il brutto.

Noi dovremmo, adunque, per giudicare e comprendere un'opera d'arte metterci dal punto di vista dell'autore o profondarci nella cultura da cui la sua opera è germogliata. Ma anzitutto, si potrebbe domandare: e con qual mai succo o profitto far questo? Perchè diventare uomo

---

la risposta occulta in questo caso non sia: il poema non val nulla; ma era l'espressione del tempo; e certo, leggendo quel che dice il De Sanctis dell'*Orlando furioso* noi non ci sentiamo affatto nascere il desiderio della lettura del poema). Ora se a quelle domande del giudizio estetico non si può dare risposta, e tutto deve ridursi a dire: quest'opera d'arte si formò così dato quest'uomo e questo tempo; se il giudizio estetico non può essere che questo: ciò si produsse e piacque allora per le tali ragioni; dovete anche confessare che tali proposizioni suonano palmare riconoscimento che manca ogni assolutezza del gusto e ogni criterio di esso.

del trecento o del cinquecento per gustare opere d'arte di quelle età? Non è molto meglio, più comodo, e dal punto di vista estetico cosa uguale, che io resti uomo del mio tempo e gusti le opere d'arte del mio tempo? Val la pena che io faccia lo sforzo di svestire il mio spirito e quello che la mia età mi ha dato, per assumerne un altro? Sono le opere di cui voi parlate così grandi da meritare questo sforzo? E se si rispondesse di sì, se si dicesse: dovete diventar uomo di quel dato tempo onde gustare quelle opere d'arte per la ragione che esse sono superiormente eccellenti, la replica sarebbe: e come lo sapete voi? come fate a giudicare così? Avrete dovuto probabilmente farvi anzitutto voi uomo di quel tempo, per poter portare con conoscenza di causa questo giudizio. Ma allora avete anche assunto di quel tempo la *forma mentis*, l'*entorse cérébrale*, i modi di sentire, i pregiudizi. E non potete più quindi giudicare imparzialmente. Inoltre, per giudicare così dovete essere non l'uomo di quel tempo (chè allora non potreste confrontare i prodotti di questo con quelli degli altri) e nemmeno volta a volta l'uomo di tutti i tempi (chè anche in questo caso mentre siete dell'un tempo non potete più apprezzare i prodotti degli altri tempi e raffrontarli coi prodotti di quello) ma dovreste essere l'uomo superiore a tutti i tempi, all'*infuori* di tutti i tempi, che *indipendentemente da tutti i tempi* giudica dell'eccellenza d'un'opera d'arte e dice: questa è così grande che val la pena di diventar uomo del tempo in cui germogliò per gustarla. Ciò, anzitutto, è precisamente la negazione dello « storicismo » estetico, che quei pensatori propugnano. Ma, inoltre, dove si va a trovare l'uomo che giudichi *indipendentemente da tutti i tempi*? Un giudizio che si ritenga dato in tal guisa non è altro che un giudizio dato rima-

nendo nel proprio tempo e in quello che è il punto di vista proprio e che il proprio tempo dà, ed è quindi l'implicita affermazione che il proprio tempo, il tempo presente, lo spirito presente è superiore ad ogni altro tempo o momento passato dello spirito, tanto che può *giudicarli*. Ma, allora, da capo, perchè sprofondarsi nella cultura d'un momento qualsiasi del passato? ([1]).

([1]) L'assoluto riposto nel divenire porta alla conseguenza che solo il momento presente della vita dello spirito è valevole; conseguenza esplicitamente riconosciuta dai filosofi di questa scuola (cfr. GENTILE in *La Riforma della Dialettica hegeliana*, Messina, 1913, III, IV, V, IX, X, pag. 264: « lo spirito è un assoluto presente; e lo spirito che è passato e lo spirito che è futuro.... non è propriamente lo spirito vivo »). Quindi, questi filosofi, se fossero coerenti, dovrebbero riconoscere che ciò che solo ha importanza è rilevare, determinare ed esporre il momento in cui lo spirito è oggi pervenuto, il punto a cui siamo oggi arrivati. E per conseguenza la filosofia dovrebbe per essi consistere non nel ripetere a perdifiato quel principio, ma nel dirci che cosa lo spirito pensa, vuole, apprezza *oggidì*. La filosofia teoretica dovrebbe dunque essere per essi non l'infinitamente ripetuto ritornello del « concetto puro » o della « sintesi a priori », ma la rifazione, continuamente tenuta al corrente dei risultati odierni delle scienze, della *Filosofia Positiva* del Comte; chè questo appunto sarebbe il *presente* dello spirito teoretico. Così, e per la stessa ragione, la morale dovrebbe contenere, non quel vaniloquio che il principio etico supremo sia « vogli l'universale o lo Spirito », ma l'esposizione di quelle che il Séailles chiamerebbe « le affermazioni della coscienza moderna ». E, del pari, il bello dovrebbe consistere per costoro solo nei prodotti dell'età in cui siamo, e, contrariamente al Carducci che nell'ode a Shelley esclamava « sol nel passato è il bello », dovrebbe esprimersi con la proposizione « sol nel presente è il bello »; e non ci dovrebbe essere ragione di andarlo a ricercare sprofondandosi in culture del passato. Ma la coerenza non è veramente il forte di questi pensatori.

E v' è dell' altro. Al prezzo di mettersi dal punto di vista dell' autore e di sprofondarsi nella cultura del suo tempo, si comprende, si gusta, si trova bello anche il più rozzo, informe o mostruoso prodotto dell' arte dell' età della pietra. Se noi ci profondiamo in quella cultura, cioè diventiamo psichicamente l' uomo dell' età della pietra, naturalmente gusteremo una scheggia rudemente intagliata al pari del come, rimanendo quel che siamo, gustiamo un gioiello cesellato dal Cellini. La musica strana ed orrenda delle tribù selvagge, descrittaci spesso dai viaggiatori, anch' essa la gusteremo e ci delizierà al pari di quanto, rimanendo come siamo, ci delizia la musica nostra, se praticheremo ciò che il Gentile ci dice che bisogna fare per gustare l' Ariosto, se ci profonderemo, cioè, in quella cultura, se ci metteremo psichicamente nella situazione di chi quella musica ha creato ed eseguisce, ossia se ci rifaremo selvaggi (1). Nè basta ; chè applicando il procedi-

(1) Infatti, il Croce è costretto a riuscire alla temeraria affermazione che « l' arte dei selvaggi non è inferiore, in quanto arte, a quella dei popoli civili se è correlativa alle impressioni del selvaggio ». (*Estetica*, pag. 160). E per vero, se per gusto artistico s' intende, con vacuità analoga a quello che s' intende per morale, l' esistenza della sintesi *a priori* estetica vuota, ossia, press' a poco, il senso che qualcosa è bello e qualcosa brutto, qualunque sia questo *qualcosa*, allora, poichè questo senso c' è probabilmente anche nei selvaggi, il loro senso d'arte, come tale, è lo stesso che nei popoli civili, e, in generale, il senso d' arte è lo stesso sempre (cioè è universale nel medesimo vuoto significato in cui è universale la morale, quando si afferma che lo è perchè sempre e dovunque gli uomini hanno il senso che qualcosa è da farsi e qualcosa da omettersi, checchè questo *qualcosa* sia), e perciò non v' è progresso estetico (*Estetica*, pag. 161) chè la sintesi *a priori* estetica come tale, cioè il fatto che una cosa qualsiasi sia investita dall' idea del

mento che ci viene comandato dagli assolutisti, non c' è prodotto d' arte dello stesso nostro tempo, per quanto ci sia ripugnante, per quanto ci sentiamo certi che è volgare, triviale, meschino, sbagliato, che non dobbiamo venir a trovar bello.

E infatti vediamo. Voi possedete probabilmente una fine cultura musicale, e in conseguenza di essa amate, cioè

---

bello, che una cosa qualsiasi ecciti il senso del bello, che si dica, che si possa dire: « ciò è bello » (checchè poi sia questo *ciò*), questo fatto c' è in tutti e sempre allo stesso modo, è sempre il medesimo. Ma il Croce rincalza soggiungendo che « ogni individuo, anzi ogni momento della vita spirituale di un individuo, ha il suo mondo artistico; e quei mondi sono tutti, artisticamente, incomparabili tra loro ». (*Estetica*, pag. 161). Ora, gli incomparabili mondi artistici che qui si riconoscono esistere nei vari individui e nei vari momenti d'ogni individuo (e proprio in perfetta contraddizione con quanto è detto in *Breviario*, pag. 113, dove la possibilità di gustare le opere d'arte si fa derivare dal fatto che « la realtà è unità spirituale » e non « composta di monadi prive di comunicazione tra loro ») nient' altro sono se non, lo si voglia o no, il riconoscimento che non esiste uno spirito estetico assoluto ed uno, ma spiriti estetici diversi e incomparabili, gusti estetici differenti l' un dall' altro come differenti mondi; — è quindi, lo si voglia o no, il riconoscimento che non esiste affatto l' assolutezza del gusto. — Che poi il Croce si senta franar il terreno sotto i piedi, è provato dalla seguente variazione di linguaggio. L' epoca nostra (egli scrive) « gusta insieme le arti ellenica e romana, e la bizantina e la medioevale ecc. e va sempre meglio *approfondendo* l' egiziana, la babilonese, l' etrusca, anzi la preistorica » (*ib.*, pag. 162). *Approfondendo*, sì; ma *gustando*? Perchè non ha il Croce ripetuto il verbo usato poco prima, e detto *gustando*? Solo se si potesse sostenere che si riesce a *gustare* (si badi *gustare*, non *comprendere*) l' arte preistorica, si potrebbe avere in ciò un argomento a favore dell' assolutezza del gusto. Ma l' asserirlo alliga i denti.

giudicate esteticamente eccellente, la musica, poniamo di Riccardo Strauss o di Debussy. Ma invece molti, e per avventura la grande maggioranza, con quella medesima sincerità e sicurezza con cui voi trovate che questa musica corrisponde ad un gusto buono, raffinato, superiore, trova invece che essa risponde ad un gusto pessimo, artificioso, di posa, e che la musica che risponde al vero gusto buono è quella cosiddetta popolare o magari quella da *café-concert* o da organetto di Barberia. Voi, sicuri della vostra cultura musicale, considerate questo giudizio e questo gusto con profondo compatimento. Ma coloro per la cui sintesi *a priori* estetica è invece quest'ultima musica che solo deve proclamarsi bella, coloro che questa musica hanno composto, avrebbero il diritto di dirvi: applicate un po' il principio del Croce, cioè mettetevi dal mio punto di vista; applicate un po' il criterio del Gentile, cioè sprofondatevi nella mia cultura; quando avrete fatto ciò, vale a dire quando la vostra cultura musicale sarà ridotta al livello della mia, quando il vostro spirito sarà diventato uguale al mio, quando sarete diventati psichicamente me, scorgerete come me che solo quella che apprezzo io è musica davvero bella [1].

Quello dunque che gli assolutisti ci vogliono far fare

---

(1) Perciò il Ferrero, dopo aver, riguardo al Croce, notato che si « confonde il *capire* e il *giudicare* », avvertiva con tutta verità che se io devo diventar colui la cui opera ho da giudicare, non potrò più giudicare; « ammirerò come belli quei pezzi che a lui, quando scriveva, parevano belli, non mi accorgerò dei difetti che a lui sfuggirono; sarò dunque incapace di *giudicarlo* » (*l. c.*, pag. 399). — E già il proverbio ci ammonisce « tout comprendre c'est tout pardonner ».

col canone del porsi dal punto di vista dell'autore o del profondarsi nella sua cultura, finisce per essere questo: di obbligarci a trovare esteticamente piacevole ciò che pure al nostro gusto estetico ripugna, di costringerci a trovar bello ciò che siamo sicuri che è brutto, di condurci quindi a trovar tutto indifferentemente bello, perchè tutto è bello per qualcuno, individuo, popolo o razza, per quel qualcuno precisamente dal cui punto di vista ci si comanda di porci per giudicare. È ben naturale che ogni cosa che per noi sia più sicuramente, indiscutibilmente e repellentemente brutta, ci diventerà bella se per giudicare e gustare dobbiamo diventar *altri*, dobbiamo diventar l'altro che questa cosa brutta (per noi come siamo ora) ha formato ed apprezza [1].

Il procedimento, insomma, che con quel canone ci si comanda, sta in perfetta analogia col tentativo, dianzi esaminato, di fondare l'assolutezza del vero e del bene sulla relatività di essi, ossia sul divenire. Come in quel campo si diceva: lo spirito avverte di continuo qualcosa come vero e bene, che trapassa bensì, ma per essere sostituito da un nuovo vero e bene, quindi lo spirito è sempre

---

[1] Il canone, poi, e naturalmente con le inevitabili identiche conseguenze, è per costoro lo stesso anche in morale. « Chi ha lanciato una calunnia, dissipato il proprio patrimonio, imbrattata una tela, stampato un libraccio, non merita, a rigor di termini, denominazioni negative: perchè giudicare significa porsi nelle condizioni della persona giudicata, e, in quelle condizioni, non c'era nè male, nè bruttezza, nè errore, nè stoltizia ». (CROCE, *Filos. della Pratica*, 1909, pag. 140). Tutto questo è perfetto scetticismo. Ma perchè non dirlo ed ostinarsi a mascherarlo da assolutismo? (Cfr. la discussione di questa questione che facciamo in *Lineamenti di Filosofia Scettica*, Bologna, Zanichelli, pag. 159 e seg.).

in un presente di vero e di bene; così qui si dice: di continuo passa qualcosa sullo schermo della sintesi *a priori* estetica o senso del bello che lo spirito umano possiede; qualcosa viene volta a volta dallo spirito ravvisato come bello; e in questo divenire eterno del bello, in questo esserci sempre per lo spirito qualcosa di bello (quand'anche questo *qualcosa* cambi), nell'essere dunque sempre lo spirito in un eterno presente di bello, sta appunto l'assolutezza del bello. Se tu ora saprai riportarti in quelli che sono stati per lo spirito i vari *presenti* di bello (anche in quei *presenti* che sono ora *passati*), cioè sprofondarti nella cultura da cui germogliarono le opere d'arte, così e solo così saprai cogliere tutto il bello, il bello assoluto, chè la sua assolutezza sta appunto in questa sua totalità di percorso.

E sia pure che ci si debba in tal modo comportare. Ma quale ne è la conseguenza? Anche qui, essa è quella che nessuna distinzione assoluta tra bello e brutto, nessun giudizio estetico assoluto è più possibile, ossia che bisogna riconoscere come bello tutto ciò che piace o piacque a qualcuno, precipitando, anche per questa via, nel relativismo.

O noi, insomma, accettiamo di diventar *altri*, di metterci dal punto di vista degli *altri*, di entrare nello spirito altrui e farlo diventar nostro e sostituirlo al nostro; e con ciò non si fa che riconoscere senz'altro e immediatamente che tutti i più diversi gusti (anche quelli che il *nostro* gusto più recisamente condannerebbe) sono possibili, ammissibili, giusti, di pari valore. Ma questa è la resa a discrezione, fatta prima di combattere, di ogni idea di assolutezza del gusto, precisamente come in etica il riconoscere l'esistenza di varie morali ugualmente legittime ed ammissibili, è (al di fuori dei sofismi di fonte kantiana, più sopra confutati) fondare il relativismo morale.

Ovvero, nel dare il giudizio estetico vogliamo restar noi. — E, infatti, quel diventar *altri* è ciò che quando valutiamo esteticamente, pretendiamo in modo assoluto di non fare, e che, in realtà, mai non facciamo. Noi non vogliamo diventar quaternari o selvaggi — non dico per spiegare come è nata l'arte di quelle età — ma per *gustarla* come opera d'arte, perchè l'arte quaternaria o selvaggia noi non vogliamo *gustarla*, sentendo bene che il gustarla sarebbe rinnegare il nostro spirito, annientare la nostra sintesi *a priori* estetica. Se gustiamo prodotti d'arte d'età passate, come del rinascimento o del mondo greco-romano, non è già perchè ci facciamo e vogliamo farci uomini di quei tempi, ma perchè quei prodotti d'arte destano profonde vibrazioni estetiche in noi come siamo ora. Se c'è veramente nel campo estetico un'esigenza e una pretesa, essa è quella — che è appunto una forma dell'esigenza kantiana d'universalità che ha il nostro giudizio — per cui noi quando gustiamo e giudichiamo un'opera d'arte vogliamo restar *noi* e gustare e giudicare rimanendo sul nostro livello spirituale, sul *piano* del nostro proprio spontaneo giudizio estetico, e non mettendoci su quello altrui, il che sarebbe cassare la possibilità d'ogni giudizio estetico nostro e quindi d'ogni nostro ragionamento d'estetica. Ovvero, adunque, vogliamo e sentiamo di dovere restar *noi* perchè evidentemente solo così v'è la possibilità d'un giudizio estetico che sia *nostro* e non d'*altri* in noi, e quindi rifiutiamo qualunque collocazione dal punto di vista d'altri, qualunque sprofondamento in coltura d'altri, qualunque diluirsi e dissolversi del nostro spirito estetico in altri — e allora (poichè, dal loro canto, anche gli altri vogliono rimanere sè stessi, nè acconsentono di risolversi in noi, e le opere d'arte nel cui ambito culturale noi non vogliamo affatto sprofondarci per gustarle, rimangono pur

là ad attestare un gusto diverso dal nostro e a pretendere di buon diritto di essere gustate mediante quello sprofondamento nel punto di vista dell'epoca e dell'autore, che noi con pari buon diritto rifiutiamo) allora, ciò stabilisce soltanto l'esistenza, l'uno di fronte all'altro e senza possibilità d'intesa, di tanti mondi — veramente incomparabili e privi di comunicazione — di giudizi e gusti estetici diversi; sollevando un momento il capo da quello dei quali che è nostro e constatando l'esistenza di tutti gli altri che si affermano con diritto pari a quello con cui si afferma il nostro, noi — e proprio in quanto *noi*, cioè non *io* solo, ma *tutti noi*, rifiutiamo la prima alternativa, che dal suo canto ci portava tosto al relativismo, quella di porci dal punto di vista altrui, e vogliamo *ciascuno* rimaner fermamente assisi nel nostro circuito estetico, e asseriamo cioè l'assolutezza del gusto, ossia *ciascuno* del *nostro* gusto — noi siamo costretti a riconoscere la molteplicità, la diversità, l'irriducibilità di questi gusti tutti *assoluti*, cioè, ancora, e pur per la via della seconda alternativa, siamo costretti a metter capo alla relatività d'ogni gusto.

XIII.

Il paradosso dell'educazione estetica.

E così noi arriviamo di fronte al paradosso e all'antinomia che contiene in sè il problema della cultura estetica ossia dell'educazione del gusto.

Il dire che a taluno piacciono cose brutte, non può aver altro significato se non quello che a lui piace ciò che a nessuno piace o almeno ciò che non piace a coloro che egli deve riconoscere come i più competenti e i più

colti — ed è questa l'unica dimostrazione che gli si può dare che quel che piace a lui è brutto. Con ciò se non si può pretendere che egli immediatamente contraddica alla sua valutazione — il che, tradotto in linguaggio etico, significherebbe operare contro coscienza — si può, però, sperare che egli riconosca che la sua valutazione è errata, che la sua coscienza estetica non è giusta e illuminata, e si persuada quindi ad educarla, precisamente come chi avverte nella propria coscienza etica delle tendenze che si convince essere condannevoli, cerca di rettificarle od estirparle educando il suo senso morale con le « buone letture ». Non è detto, adunque, che la spontanea valutazione estetica, errata, scorretta, deplorevole, debba rimanere immutata. Se io, vedendo la mia valutazione estetica condannata dai più, o dai competenti, mi convinco che essa è sbagliata, e desidero perciò vivamente di cambiarla, potrò riuscirvi. Possiamo giungere a gustare opere d'arte che spontaneamente non ci piacciono, fissandoci in mente per l'attestazione dei più o di coloro che sono da noi riconosciuti competenti, che quelle opere sono belle, studiandole, considerandole, contemplandole, finchè a poco a poco la valutazione dei più o dei competenti diventa anche la nostra e noi pure terminiamo col giudicare quelle opere come belle. Chi, insomma, vuole educarsi al bello, a forza di accostarsi ai grandi prodotti d'arte e tenersi in contatto con essi, cambia quella che era forse la sua originaria valutazione diversa ed acquista così mediante la cultura il vero e buono gusto estetico.

Ma in ciò è contenuto un singolare paradosso e un'antinomia insuperabile. E sono questi. Noi vogliamo educarci il gusto, ossia educarci a poter con competenza giudicare esteticamente le opere d'arte. Per far questo dobbiamo prendere come modello e criterio di gusto quelle

stesse opere d'arte che poi, una volta educati, l'educazione dovrebbe metterci in grado di gustare con competenza ossia giudicare esteticamente. Ma, allora, è ben naturale che una volta che così si procede, alla fine dell'educazione quelle opere ci parranno, a ogni modo, belle. Per es., si supponga che taluno ci dica: « in Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto io non trovo nulla di bello ». La risposta sarebbe: « questa tua valutazione è errata, perchè la contraddice quella dei più e dei competenti; cerca, quindi, di cambiarla educandoti; prima educati il gusto e poi parlerai ». E il gusto egli lo deve educare e formare appunto su Dante, Petrarca, Tasso ed Ariosto. È ovvio che dopo ciò li troverà belli. Ma il giudizio suo sarà ora, oltrechè competente, imparziale e spregiudicato? Sarà giudizio veramente e originalmente *suo*, quel giudizio che *sarebbe* stato il suo, che *sarebbe* stata la sua sintesi *a priori* estetica, se egli avesse potuto coltivare il gusto all'infuori di quei modelli, senza sottoporlo al dominio di quei mezzi d'educazione che ora si tratta appunto di giudicare — in una parola, se avesse potuto coltivarlo senza coltivarlo?

Avviene qui quello che si può riscontrare anche in molte altre sfere della vita ordinaria. Si sente spesso l'uomo pratico, maturo, navigato, di fronte a qualche avvenimento sociale, politico, economico o spirituale, che ad altri pare impensato, dire: — « la cosa non mi è nuova: ho grande esperienza della vita ». Ma gli si può rispondere: — « appunto perchè hai grande esperienza l'avvenimento nuovo non lo capisci. L'esperienza ti induce a collocare tutto quello che vedi nei quadri di ciò che hai veduto e perciò anche quello che vedi ora lo sistemi entro le linee direttive della tua esperienza, che credi sovrane. Per capire invece, bisogna non aver esperienza,

essere nuovi, semplici, ingenui, innocenti, ignoranti. Allora il fatto lo si giudica verginamente, senza essere dominati dalle idee e dai preconcetti creati dalla nostra esperienza, e così soltanto vi si vede il nuovo ». Del pari nel campo estetico per poter giudicare competentemente delle opere d'arte, per poter autorevolmente indicare ciò che è bello, bisogna certo essere uomini pieni di cultura. Ma l'uomo pieno di cultura non potrebbe essere libero dalla suggestione e dai preconcetti che la stessa sua cultura gli dà, per essersi dovuta formare appunto sulle opere che si tratta di giudicare. È dubbio se il letterato di professione italiano, francese od inglese possa dare un giudizio estetico puro, cioè non venato da elementi estranei derivati inconsapevolmente dalla tradizione culturale di cui ha necessariamente dovuto imbeversi, rispettivamente su Dante, su Bossuet o su Corneille, su Shakespeare o Milton; e un giudizio che sia anche libero dal legittimo timore che spingeva il Bettinelli a voler mantenere l'anonimo alle sue *Lettere virgiliane*, quello di passare, contraddicendo una valutazione secolare e generale, per avventato o anormale. In realtà, un giudizio estetico puro, specie intorno a certi prodotti letterari su cui si è accumulata tradizionalmente l'ammirazione nazionale di generazioni e generazioni — per es. su Dante — richiederebbe nell'istesso tempo una perfetta ignoranza e una profonda cultura: una perfetta ignoranza per poter essere interamente scevro dalla suggestione di quell'ammirazione tradizionale e recare nel giudizio la piena verginità d'un'impressione diretta e immediata; e una profonda cultura per poter elevare la propria mente all'intendimento del pensiero e della forma artistica che si tratta di giudicare e procacciarsi il buon gusto a ciò necessario. Ma la profonda cultura non si ottiene se non sottoponendoci appunto alla trafila culturale

che inevitabilmente ci infiltra quella tradizionale ammirazione, da cui dovremmo essere scevri. Un giudizio estetico genuino su Dante è dunque manifestamente impossibile. Non lo può dare l'ignorante perchè non lo capisce; non lo può dare l'uomo colto perchè il suo giudizio è oramai, per il fatto appunto che è colto, preoccupato, posseduto, pregiudicato dal suo stesso processo di cultura.

XIV.

Cenni di critica antistorica.

Questa è la ragione per cui una critica « antistorica », *puramente* estetica (e quindi schiettamente soggettiva e individualistica) su Dante è ancora da fare e nessuno osa farla.

Pur troppo s'è costituito il « culto » per Dante; ed è come tutti i culti, pieno di preti, che, in buona fede e suggestionati essi per i primi, fabbricano del culto la materia e i motivi: i « miracoli » e la devota stupefazione per essi. Si tengono letture dantesche, si pubblicano collane di libri e opuscoli danteschi, si fanno riviste dantesche; e in questo cerimoniale di vera e propria « beatificazione » letteraria, in questa apoteosi d'obbligo, tutto è bello, tutto è grande, tutto è « miracolo » nello scrittore ormai posto sugli altari. Ma si tratta d'una menzogna convenzionale, come ognuno nel segreto del suo pensiero conosce benissimo.

A nessuno piace Dante: e ce ne persuaderebbe agevolmente una conversazione confidenziale con tutti i giovani — parliamo di quelli colti, intelligenti, appassionati per le cose intellettuali — e l'impressione dei giovani è

schietta e sincera — a cui Dante vien messo in mano. Nessuno di essi lo può soffrire, se possono parlare senza timori reverenziali. Nelle persone poi che per ragioni professionali di varia indole hanno l'obbligo dell'ammirazione, l'ammirazione non è che una impalcatura artefatta o una crosta sotto cui la consuetudine e il peso d'un parere diventato di generazione in generazione sempre più rigidamente fisso, ha coperto di più strati e senza rimedio il loro genuino giudizio. Come, secondo mette in luce il Simmel ([1]), nel campo della morale avviene che quando le ragioni d'un dovere, una volta esistenti e ora non più, sono scomparse nell'incoscienza, noi ci troviamo di fronte a un dovere immotivato di tipo kantiano, il quale, appunto perchè s'è spogliato d'ogni fondamento razionale, acquista il carattere d'assoluto e possiede tanto maggiore forza; — così, si può dire che si forma un « assoluto » nell'ammirazione estetica specialmente di Dante, del pari tanto più violento perchè dovuto a mera tradizione ereditaria di cui le ragioni sono scomparse nell'incosciente.

E, in realtà, a tacere della *Vita Nuova*, opera che non ha più il menomo riscontro con la nostra attuale sfera di sentimento, che quindi non ci desta se non un senso di incertezza e di incomprensione, in cui con sbalordimento troviamo una fresca ingenuità amorosa che si mescola stranamente con dottissime cabale, in cui vediamo muoversi figure non sappiamo se di nebbia o di carne, e che ci colloca quindi in un mondo che non si capisce se di sogno o realtà, e di qual sogno e di quale realtà — a tacere di essa, nemmeno, e tanto meno anzi, la *Divina Commedia* è un libro da cui si possa ricavare

([1]) *Einleitung*, cit., vol. I, p. 24.

qualsiasi veramente schietto godimento estetico. Nonostante ogni ferma e seria risoluzione, che prendiamo di farcela ad ogni costo piacere, non ostante il dovere profondo che sentiamo di trovar bella questa *magna charta* letteraria delle genti italiane, non ostante il rimorso e l'irritazione che contro noi stessi proviamo se dal nostro fondo più occulto qualche voce dubbiosa sorge a farsi sentire, non ostante le suggestioni che di proposito andiamo ad attingere dagli scritti, dalle orazioni, dagli studi, dalle celebrazioni dantesche di ogni specie, non ostante che con ciò e con considerazioni storiche, politiche, nazionali d'ogni natura, ci montiamo a tutto potere, pure, in modo imperioso e pressochè inconscio, il gusto, quasi agendo per forza propria e da sè, rompe qua e là la maglia volutamente costruita della nostra ammirazione doverosa: ed esso, malgrado ogni sforzo, ogni rimorso, ogni senso che si tratta d'un « peccato », ci attira invincibilmente assai di più verso una novella del Daudet o un romanzo del Tolstoi che verso la *Divina Commedia*, e con voce timida e sommessa ma che non sempre riusciamo a soffocare, ci mormora, quando abbiamo in mano una di quelle novelle o uno di quei romanzi: « non lasciarti ingannare dal giudizio d'obbligo; ciò è *più* bello ».

E, infatti: l'espressione, anzitutto, troppo spesso grottesca, piena di allusioni del tutto inopportune, inutili, stiracchiate, intrecciata di pedanterie dottrinali ed estremamente oscura, ad ogni momento nella *Divina Commedia* ci urta e ci disgusta in modo invincibile (1). Ad ogni passo, e già

(1) Ad aperta di libro. Come si può esteticamente giustificare l'incongruo accavallarsi di quei due paragoni delle foglie e degli uccelli in *Inf.* III, 112, 117? Che serietà artistica c'è nel risalire ai romani

nella soglia (le fiere, le donne, il veltro), ci urta una serie di rappresentazioni enigmatiche, le quali sono nel poema nè più nè meno di quel che sarebbero in un quadro delle figure a cui bisognasse apporre il cartellino: « qui l'autore ha voluto significare un cane », « qui un albero »: e spesso non c'è cartellino che valga ([1]). — Ma che dire della sostanza, del concetto informatore del poema?

Siamo di fronte ad un mondo dell' eternità ultraterrena non saputo concepire se non ad uso e consumo d'un partito politico d'allora, cioè del guelfismo bianco; se non, insomma, come un riflesso, uno sfogatoio, una riparazione e una vendetta delle piccole bizze, degli astii, dei fatti di sangue di tre o quattro comunelli medioevali, bizze che dal punto di vista dell'ultrafenomenico al di là avrebbero dovuto rimanere impercettibili. Bizze, odii, eventi di questo attimo di vita terrena che continuano ad essere la preoccupazione principale di coloro che sono passati nell'eterno, nel mondo senza spazio e senza tempo, i quali anzi (come giustamente osserva il Bettinelli) « sono ciarlieri e loquacissimi di mezzo ai tormenti o alla beatitudine, e non mai stanchi in raccontare le strane loro venture, in risolvere dubbi teologici o in

---

per dire che si dà del *voi* ad una persona, come in *Par*. XV, 10? Quale gusto e tatto in quel paragone del « tossio » (*ib.*) e in quel' « alza la barba » in *Purg.* XXXI 68 e seg.? E le osservazioni di questo genere potrebbero essere infinite, come ben sanno coloro la cui professione sta nella faticosa scoperta, dimostrazione e insegnamento delle riposte bellezze che devono invece scorgersi in tutto ciò. Si confronti, poi, più oltre, cap. XV, il giudizio su Dante di Leconte de Lisle e Nietzsche.

([1]) Commento Scartazzini (Milano 1907, p. 12, n. 105). « Noi ci associamo al Boccaccio il quale confessa ingenuamente di non intendere ».

domandar novelle di mille toscani loro amici o nemici » ([1]). Quasichè la pura essenza spirituale, spogliata ormai di quell'apparato sensibile traverso il quale per brevissimi momenti percepì le cose quaggiù, potesse seriamente concepirsi occupata per tutta l'eternità a pensare ai fenomeni che traverso l'effimero prisma dei sensi per poco più d'un semplice punto di tempo le volteggiarono innanzi. Eppure proprio dall'aver concepito l'immensità trascendente a beneficio o castigo delle beghe fiorentine, Dante si aspettava la riputazione e il grande onore riserbatogli dalla fortuna che « l'una parte e l'altra » venissero ad aver « fame » di lui ([2]). Quanto maggior senso di vera grandezza nell'oraziano: *Exegi monumentum!*

Qualche cosa di ciò riconosce, coi debiti eufemismi, anche taluno dei nostri letterati. Il Del Lungo, p. es., dopo aver fatto la genuflessione di prammatica al concetto della *Divina Commedia* come al « più universale, che forse abbia mai informato opera d'arte », con molte cautele e procedendo coi piedi di piombo, soggiunge: « Mal si negherebbe però, che se nella parte ideale fini ed obietti di esso appariscono la religione, la civiltà, i destini supremi insomma ed universali del genere umano; nella parte fantastica e rappresentativa di quelle idee largamente campeggiano la patria, il secolo, e, non basta, la fazione, l'individuo » ([3]). E quando il De Sanctis dice che « Dante fu più poeta che artista » e che « all'artista nocquero la scolastica, l'allegoria, l'ascetismo » ([4]) noi ci domandiamo

([1]) *Lettere Virg.* II^a^.

([2]) *Inferno*, XV, 70.

([3]) Pref. alla *Cronica* di DINO COMPAGNI (Firenze, 1911, pag. IX).

([4]) *Storia della Letter. Ital.* (ediz. Croce, vol. II, pag. 15).

se sotto la parola « artista » egli non volesse nascondere una giusta critica al « poeta ».

Nè ci si torni a rispondere: per capire la grandezza di Dante bisogna situarsi e situarlo nella sua epoca, immedesimarsi nella materia politica e sociale che egli aveva dinanzi e nello stadio di sviluppo spirituale del tempo in cui egli viveva; allora soltanto scorgerete nella loro collocazione altamente artistica anche quelle che voi chiamate le « beghe fiorentine ». — Il contrario si deve fare, replichiamo. Non porre o rimettere nella sua epoca il poeta, bisogna, per apprezzarlo esteticamente. Allora esso sarà solo un documento storico. Occorre invece, proprio all'opposto, trarlo interamente fuori dalla sua epoca, e vedere se, anche dopo averlo da questa stralciato, egli è suscettibile di essere esteticamente gustato, se è suscettibile di esserlo rispetto a tutte le epoche, e senza nessuna giustificazione o spiegazione ricavata dalla sua propria. Sottoponete a questa prova Teocrito o Catullo, e resisteranno. Ma meno di chiunque altro vi resiste Dante, che non si può non dico gustare, ma nemmeno comprendere, se non ci si immerge in un mondo di minuti fatti di cronaca, particolarissimi degli anni suoi, che come singoli fatti non presentano alcun costante interesse, che sono generalmente dimenticati.

La verità è che ogni giovane d'ingegno sveglio e non pregiudicato, posto in contatto con la *Divina Commedia*, prova soltanto il senso esattamente descritto dal Bettinelli, rimane cioè « attonito profondamente in quelle bolge, e in quel viaggio d'Inferno attraverso quell'oscurità, quelle stravaganti anime tormentate e più que' strani vocaboli e frasi e rime » (1); ma accanto a questo senso di ebetu-

(1) *Dissertazione accademica sopra Dante.*

dine, non prova alcun godimento estetico, tanto ad una mente normale d'oggidì la concezione nel suo insieme e particolari di essa appaiono veramente mostruosi.

Accadrà invece che quello stesso giovane gusterà assai più pienamente e spontaneamente Omero e Virgilio, cioè si sentirà spiritualmente più vicino a questi due, temporalmente più lontani, che a Dante temporalmente più vicino.

Che vuol dir ciò? Già il Lotze, in pagine veramente profonde, ha posto in luce come allorchè col Cristianesimo alla limpida visione che l'antichità aveva della natura, della vita umana e del corso di questa, chiaramente collocato nel seno della natura medesima, si sostituì la singolare e strana concezione del corso storico dell'umanità considerato come un piccolo episodio tra due eventi miracolosi, quello della creazione e quello del giudizio universale, l'attività estetica e in generale tutti i rapporti sociali e civili dovevano decadere. Alla viva sensibilità per la bellezza delle forme e delle apparenze veniva a sostituirsi l'inclinazione a frugare entro di esse per ricavarne un significato simbolico. La pittura e la scultura si sentivano vincolate, anzichè ad esprimere la bellezza visibile, a rendere l'interpretazione convenzionale del significato di pensieri, sentimenti, situazioni. Alla poesia veniva a mancare il pieno sviluppo del suo strumento, la lingua, sviluppo paralizzato dalla scarsezza dei rapporti sociali. Solo i romantici più tardi pretesero erroneamente vedere in quest'epoca ciò che effettivamente non v'era e che gli ostacoli che da ogni parte la inceppavano nella via della conoscenza e della realizzazione del suo ideale, le precludevano (1).

(1) LOTZE, *Mikrocosmus* (cit., vol. III, p. 310-318). — E v. più oltre, cap. XV, il parere analogo di Leconte de Lisle sul « ciclo cristiano ».

Insomma, il fatto che ci sentiamo più vicini agli scrittori dell'antichità classica che a quelli del medioevo, non è se non una prova, nel campo letterario, dell'oscuramento, della perturbazione, della deviazione, dell'anormalità introdotta nei cervelli umani — e anche in quelli potentissimi, come certo era Dante — dal Cristianesimo. I prodotti artistici d'uno spirito seriamente, profondamente e in tutti i suoi meandri penetrato dall'idea cristiana (e sopratutto dalle fantasiose dogmatiche elaborazioni cattoliche, teologiche, scolastiche di essa) non entrano più assolutamente nei quadri della nostra mentalità, ci appaiono mostruosi e pazzeschi, non ci è più possibile averne la menoma comprensione e trarne il menomo godimento estetico (1); mentre sentiamo più normalmente umani, più vicini a noi e quindi più comprensibili i prodotti artistici fioriti nelle menti libere da siffatto influsso cristiano, come quelle del mondo greco-latino (2). È la medesima deviazione e anormalità di cui, in altri campi d'arte, ottiene l'irresistibile impressione chiunque,

---

(1) « Das eigentlich Christliche ist den Wortführen der modernen Zeit durchweg so fremd, dass sie gar nicht zu verstehen vermögen, wie jemand so (cioè con spirito veramente cristiano) empfinden und leben kann ». (PAULSEN, *System der Ethik*, Berlino 1894, vol. I, pag. 121).

(2) Se si vuole, in un altro campo, cioè in quello del pensiero speculativo, aver un nuovo esempio di quanto il Cristianesimo estranii da noi i prodotti che esso informa, si guardi al Gioberti. Costui avrebbe potuto darci nel *Primato* il libro capace di essere la Bibbia d'ogni italiano moderno. Perchè il *Primato* è illegibile? Perchè non ci dice assolutamente più nulla? Perchè, lontano da noi appena quant'è il tempo della vita d'un uomo, ci pare ormai vecchio di cinque secoli? Ciò che ha prodotto una cotale catastrofe di quel libro, è unicamente l'allucinazione cattolica di cui l'autore l'ha improntato.

avendo in una giornata luminosa goduto la sensazione dei templi e teatri greci di Pesto, Taormina, Siracusa, Girgenti, Selinunte, Segesta, e osservato in essi come l'arte antica nasceva ingranata nel paesaggio naturale e quale parte e completamento di esso, confronti siffatta arte con quella cristiana, escludente la natura, divorziata recisamente da questa, seppellentesi nel chiuso delle chiese, anch'essa mostruosa e artificiale formazione, non mai scevra da una venatura ripugnante, come quei fiori stranamente e morbosamente screziati e slabbrati che si riesce a creare nelle serre con speciali manipolazioni e processi di cultura. È la medesima deviazione che il Cristianesimo congiunto col germanesimo arrecò nell'architettura con lo stile gotico; questo stile che, nell'oscurità più fitta dei bassi tempi, sopraffece la perfetta euritmia dell'edificio greco-romano, soffocandola sotto l'incomposta e grottesca figurazione d'animali mostruosi e di selvagge foreste e spelonche tradotte in nimbi di archi e di colonne; questo stile che, come vollero gli artisti del Rinascimento, come pensarono il Leopardi e il Tari (1), non è che un cattivo gusto, un peccato contro la bellezza.

Mostreremo veramente di esserci liberati dalla tendenza di far servire anche gli istituti scolastici a criteri ispirati al più completo convenzionalismo tradizionale e al più vuoto retoricume, quando si riuscirà a sopprimere nelle scuole secondarie la lettura integrale della *Divina Commedia*. Il farla leggere integralmente in tali scuole è un assurdo retorico che fa il paio con l'altro che anni fa

(1) Cfr. LEOPARDI, *Pensieri* ecc., vol. I, pag. 101. — TARI, *Critica accademica e critica storico-filosofica dell'arte* in *Saggi di Estetica* (Bari, 1911).

aveva condotto a far leggere i *Promessi Sposi* nelle scuole elementari. Per tre quarti arido trattato di tomismo steso in faticosi e aridissimi versi, quel poema non può essere nè compreso nè gustato. Nè val la pena di fare lo sforzo immane che il comprenderlo richiede, sia perchè proporzionalmente c'è ben poco da gustare (forse son troppe le cento terzine su cinquemila e i mille versi isolati su quattordicimila, che gli mena buoni il Bettinelli [1]), sia perchè la sua materia è per le nostre coscienze completamente morta e tale che se si svolgesse nel corso liceale di filosofia (dove, se mai, sarebbe il suo posto) questo fatto susciterebbe le più legittime proteste. Ciò che chi ha la testa sulle spalle vede che convien fare, se non si vuol continuare in un andazzo puramente convenzionale e ispirato alla consueta frasaioleria, è proprio quel che assai giudiziosamente il Bettinelli sosteneva. « Dante non deve esser letto più d'Ennio e di Pacuvio e al più se ne devono conservare alcuni frammenti più eletti, come serbansi alcune statue e bassi rilievi d'un antico edifizio inutile e diroccato. Estrarre i miglior pezzi di Dante e raccoglierli insieme in un piccol volume di tre o quattro canti veramente poetici, e questi ordinare come si può, e i versi poi, che non potrebbero ad altri legarsi, porli da sè a guisa di sentenze, siccome d'Afranio e di Pacuvio fecer gli antichi. Dante sia posto tra' libri d'erudizione siccome un codice, e monumento d'antichità, lasciando alla poesia cinque canti incirca di pezzi raccolti » [2]. Chissà che l'esecrazione d'obbligo che accompagna ormai lungo i secoli questo così giusto pensiero del Bettinelli non si temperi alquanto

---

(1) *Lett. Virg.*, III.
(2) *Lett. Virg.* III^a^ e IX^a^.

ora che si vede come vi aderisca anche il Gentile (col quale, una volta tanto, noi siamo in ciò perfettamente d'accordo). Poichè nient'altro che ripetere il secolarmente esecrato pensiero del Bettinelli fa il Gentile allorchè, parlando del *Manuale della Letteratura Italiana* del d'Ancona e Bacci, scrive che egli lo lascerebbe « unico libro di testo per le lettere italiane in tutti i tre corsi del Liceo, togliendo perfino la *Divina Commedia*, di cui sono più che sufficienti i brani riferiti in questo Manuale » ([1]).

Se ora volessimo rapidissimamente ed a grandi sbalzi discendere il corso della nostra letteratura dovremmo riconoscere l'indiscutibile sicurezza di gusto di cui dà ancora prova il Bettinelli quando mette in luce con tutta precisione la finezza artistica del Petrarca e insieme i suoi difetti ([2]) e propone di ripurgarlo « di una terza parte inutile » ([3]). Dell'Ariosto si celebra in coro la forma leggiadra, agile, fresca. Ma anche ad essa si potrebbero muovere non poche censure ([4]). Quanto poi al contenuto

---

([1]) *Critica*, II, pag. 392, e riportato sulla copertina dei volumi di detto *Manuale*.

([2]) *Lett. Virg.* IV^a^.

([3]) *Ib.* IX^a^.

([4]) Prendiamo una delle più celebri ottave (II, 5) « Dui can mordenti » ; mordenti vuol dire che sono nell'atto di mordere e non, come qui si vuol significare (tanto è vero che non mordono ancora, ma solo s'avvicinano « digrignando i denti »), propensi o facili a mordere. « O per invidia o per altro odio » ; come se l'invidia fosse un odio, o odio sinonimo di passione in genere ! « E più che bracia rossi » ; ma diventano proprio rossi i cani e i loro occhi ?

del poema la definizione del cardinal d'Este è la sola che un uomo sensato può dare di esso. Ora le corbellerie piacciono e possono costituire anche un gioiello artistico quando sono contenute in un piccolo numero di pagine (es.: *La Scoperta dell'America* del Pascarella); ma diventano insopportabili quando si stemperano per migliaia di ottave in un libro per leggere il quale bisogna dedicarvi mezzo anno. Che abbia potuto nell'Italia del 500 avverarsi il fatto — oggi impossibile e incredibile — che un uomo dedicasse pressochè tutta la sua vita a scrivere migliaia d'ottave di corbellerie [1], dimostra nient'altro se non che il poema nacque dalla seguente situazione, non certo la più propria a dar origine a grandi opere d'arte: l'ozio e le molte ore di noia di coloro a cui il libro era destinato e diretto, e la scarsità che allora s'aveva di libri per riempire quell'ozio e scacciar quella noia, sicchè il volume che voleva a ciò servire doveva contenere una serie di corbellerie abbastanza lunga per riempire da solo più tempo e bastar per più sere che fosse possibile. Una delle cose più incredibili e inspiegabili è che un libro la cui perfetta nullità urta e ripugna profondamente ad ogni cervello pensante, e sulla cui assoluta vuotaggine il consenso c'è, se non nelle parole, certo nel fatto che nessuno riesce ad andarne in fondo, un libro di corbellerie per intrattenere piacevolmente gli oziosi e le oziose delle nostre corti cinquecentesche, sia entrato nelle scuole, vi abbia

---

[1] È vero che oggi avviene forse di peggio. E cioè che taluno dia del suo spirito questa misura, di mostrar di reputare che la missione che esso aveva da compiere quaggiù, nel breve istante in cui esso emerge dal nulla o è da Dio rivestito di carne, fosse quella di ricercare le « fonti » di queste corbellerie.

preso piede e possesso oramai irremovibile ed abbia cambiato il suo destino in guisa da diventar adibito a mezzo d'ammaestramento della gioventù studiosa.

La ineffabile noiosità del poema del Tasso è oramai abbastanza ammessa perchè si possa affermarla senza essere lapidati, e il suo interesse, come già il Leopardi esplicitamente riconosceva, è oggidì nullo (1). Che se l'*Aminta* trova difensori non per questo essa è meno una vera scipitaggine, un' insulsa commediola da palcoscenico di cortigiani sfaccendati, falsa da cima a fondo, tutta e solo vernice, superficiale fino all' estremo. Machiavelli e Guicciardini sono certo profondi pensatori; ma nessuno dei due (come del primo dimostrò inoppugnabilmente il Bonghi (2)) è grande e veramente ed in tutto buono scrittore. Lo sguardo con cui il Guicciardini (certo in ciò assai superiore al Machiavelli) penetra la realtà delle cose umane è certamente acuto. Ma però questa realtà egli non sa sempre affermare in un quadro giustamente proporzionato in cui alle cose sia assegnato il posto che spetta alla loro importanza di fatto e senza che la prospettiva (oh, la guerra di Pisa!) si alteri e si sposti profondamente agli occhi del narratore. Ma, anche, la profondità di pensiero politico del Machiavelli e del Guicciardini è veramente cosa tuttora vitale? Forse no. Forse è come quella di taluno che avesse con inarrivabile potenza di mente scritto intorno all' uso della pietra focaia, delle frombole o degli arieti. Mutati i tempi politici e sociali, il profondo pensiero di quei due scrittori resta in generale altrettanto

---

(1) *Pensieri*, V, 210.

(2) *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (Milano-Padova 1873, pag 163 e seg.).

destituito di importanza quanto in particolare per diventar oggi un buon generale *L'arte della guerra* del primo (1); e veramente, come dice il Leopardi del Machiavelli, « le sue opere non si leggono oramai che per profondità di studio », anzi ciò che il Leopardi prosegue a dire in condizionale, cioè che se dopo di lui la scienza politica avesse mutato faccia « le opere di Machiavelli non si leggerebbero più » (2), è proprio quello che, per il realizzarsi appunto della condizione solo ipoteticamente prospettata dal Leopardi, di fatto s'avvera. E si vegga quale è il singolare destino dei prodotti intellettuali umani: una grande mente può ritenersi sicura di raggiungere l'immortalità per l'importanza della materia (p. es. l'ordinamento degli Stati) a cui la sua energia di concezione si dirige; ma ecco che quella materia trapassa e crolla come i castelli medioevali e si vede allora che raggiunge più sicuramente la gloria chi ha consacrato la sua attività intellettuale a ciò che a quella grande mente appariva certo una quisquilia, p. es. a mettere in versi vicissitudini d'amore: la cosa « seria » in un batter d'occhio è travolta, sorpassata, dimenticata; la « quisquilia » risulta essere eterna.

Del Bruno e del Campanella poco è dire col Bonghi che sono « due ingegni senza senno e disciplina, confusi e impaniati » (3). Diciamo le cose come stanno: pazzi

---

(1) Il Bonghi, p. es. (*ib.*, pag. 166), finisce per dire che il gran vantaggio della lettura del Machiavelli è la constatazione moralmente soddisfacente che « la più parte de' precetti e dell'osservazioni politiche di quell'autore non sono eseguibili nè trovano riscontro ne' tempi nostri ».

(2) *Pensieri* ecc., vol. III, pag. 216.

(3) *Op. cit.*, pag. 58.

sono, specialmente il primo; e chiunque all'epoca di Pericle, a quella di Augusto, a quella di Luigi XIV od oggi, avesse espresso o esprimesse pensieri come i suoi e nella forma da lui usata sarebbe immediatamente da tutti riconosciuto come un soggetto specificatamente manicomiale. Infine, quanto al Vico — la cui opinione di saper scrivere « con isplendore di favella » (1) si può senza tema d'errore additare come una di quelle miserande illusioni a cui la nostra poverella mente umana cade riguardo al nostro *io* così spesso in preda — il suo modo di concepire, di ragionare, di disporre la materia, di coordinare e armonizzare le parti di essa, o piuttosto di scoordinarle e disarmonizzarle, è tale che si può sicuramente concludere che il suo cervello — a definir il quale, sì, bastano esattamente le parole che il Bonghi applica a Bruno e Campanella: senza senno e disciplina, confuso e impaniato — non funzionava neppur esso con piena e non intralciata regolarità in tutti i suoi lobi (2).

È d'uopo confessare che in tutto il corso della nostra letteratura fino all'800 noi non abbiamo alcuno che per grandezza veramente umana e perenne di pensiero e per

(1) *Autobiografia* (Bari, 1911, pag. 59).

(2) Il Romagnosi — il quale, del resto, è anche lui scrittore poco simpatico e assai oscuro, non tanto per i concetti che esprime quanto proprio per l'uso malcerto e impreciso della parola (« sa parole était obscure », dice di lui Gius. Ferrari, *Revue des Deux Mondes*, 1844, vol. I, p. 959) — il Romagnosi, scrive giustamente di Vico: « Questa mancanza d'una giusta economia nel distribuire le materie, mostra pur troppo che l'autore non si era formato in mente un tutto armonico, concatenato ed unito; ma che aveva solo brani staccati e sconnessi della sua dottrina, o che almeno la sua testa era intollerante di quella unità sistematica, che forma dei soggetti un albero solo » ecc. (*Osservazioni sulla Scienza Nuova di Vico*, II).

consumata sapienza e perfetta lavorazione dell'espressione, possa star a petto di scrittori come La Bruyère, La Rochefoucault, Vauvenargues, Chamfort, i cui libri (secondo dice giustamente il Nietzsche) si innalzano sopra il cangiamento del gusto nazionale e delle sfumature filosofiche e sono tali che scritti in greco sarebbero stati compresi dai greci antichi ([1]). In generale il nostro Parnaso (come una volta un letterato però intelligente si lasciò sfuggir di bocca) è « il più noioso Parnaso d'Europa » ([2]) e quasi nulla la nostra lirica « può mostrare all'Europa senza vergogna » ([3]); e fino al 700 la nostra letteratura è illeggibile — anzi non è *nostra*, non appartiene alla nostra attuale sfera di coscienza ([4]) e sarebbe tempo di cessare

---

([1]) *Il viaggiatore e la sua ombra*, n. 214. Un'opinione del tutto analoga a quella del Nietzsche esprime sugli scrittori francesi del secolo di Luigi XIV, il Lotze (*Mikrocosmus*, vol. III, pag. 325-6).

([2]) E. DONADONI, *Discorsi letterari* (Palermo, 1905, pag. 16).

([3]) LEOPARDI, *Pensieri* ecc., vol. I, pag. 373. A più riprese il Leopardi insistè su questo fatto « del mancar noi (e così gli spagnuoli) di lingua e letteratura moderna e propria » (VI, 238) e su quello che « se vuol dunque l'Italia avere una filosofia ed una letteratura moderna e filosofica, le quali finora non ebbe mai, le conviene di fuori pigliarle, non crearle da sè » (V, 238). Le cause di questo mancar ancora l'Italia ai suoi tempi d'una letteratura sono da lui additate nel fatto della nullità militare e politica degli italiani a quell'epoca (VI, 240); ciò produsse l'arresto della letteratura e della lingua, perchè solo « crescendo le cose, la lingua sempre cresce e vegeta » (VI, 242). Arrestandosi le cose e la vita si è fermata la letteratura; « fermata tra noi la letteratura, fermossi anche la lingua » sicchè da « più di centocinquant'anni » l'Italia non ha nè lingua, nè letteratura, nè scrittori (V., 315).

([4]) « È duro, ma è necessario — scriveva il BALBO, *Pensieri sulla Storia d'Italia*. Firenze, 1858, pag. 59, riassumendo così la

di sforzarsi (chè sforzo assai ci vuole) o far finta di sforzarsi di leggerla. Il Manzoni, che era certo uomo di giudizio estetico sicuro, come tra l'altro prova la sua preferenza per Livio su tutti i prosatori latini ([1]), (chè unicamente per posa di profondità c'è la consuetudine di anteporre i tocchi artatamente caricati di Tacito alla sapienza artistica, consumata e invisibile insieme di Livio, al tatto infallibile con cui ogni effetto anche il più drammatico è da lui raggiunto con perfetta signorilità e misura di movenze e di voci) il Manzoni nutriva opinioni « irriverenti sugli autori nostri più riveriti », ne pensava così male che solo a stento e a pezzettini si lasciava uscir di bocca il suo parere, e, narra il Bonghi, « io non gli ho sentito nominare uno scrittore italiano, del quale potessi dire: questi è quegli che a lui pare il migliore, anzi l'ottimo » ([2]). Solo col 700 la nostra letteratura comincia a diventar leggibile e veramente *nostra*, cominciano cioè a comparirvi elementi che corrispondono a quelli del nostro spirito attuale, perchè questo nostro spirito odierno essa ha contribuito a foggiare, mentre la precedente appartiene ad un mondo spirituale altro dal nostro assai più della letteratura latina e greca. Comincia a diventar in qualche misura leggibile col Parini e coll'Alfieri, per darci poco dopo un poeta veramente grande, possessore d'una ricchezza di sfumature musicali e d'un vivo senso di esse forse insuperabili, provvisto d'una nitidezza e euritmia di visione veramente rara: il Foscolo; più grande poeta però

---

severa condanna che egli dà del pensiero e delle opere italiane sino al 1700 — rinnegar quasi tutti i nostri avi per due secoli ».

([1]) BONGHI, *Op. cit.*, Pref., pag. XVIII.

([2]) *Ib.*, Pref., pag. XVI, XVII.

nelle *Grazie* che nei *Sepolcri*, ma (come giustamente stabilisce il Bonghi) ([1]) informe e insopportabile prosatore. Finalmente abbiamo il nostro grandissimo, la più alta figura di tutta la nostra letteratura, e questo sì veramente sommo non solo sopra i nostri, ma sopra i sommi stranieri, questo sì d'una grandezza reale che si erige su quelle in parte più o meno artefatte così di Dante come di Shakespeare o di Goethe: il Leopardi; sommo poeta, sommo prosatore, sommo pensatore, nel quale soltanto è da ricercare, e non in Bruno o Vico, S. Tommaso o Rosmini, oltre che il poeta, il filosofo per eccellenza dell'Italia ([2]). Il Leopardi è forse il primo letterato italiano che, profondissimo studioso com'era delle letterature e delle lingue e sicurissimo apprezzatore di esse proprio anche dal lato unicamente della forma e della parola, pure sia non un letterato, ma un uomo (o è almeno colui che più d'ogni altro presenta tale carattere); che attinga, non come ci sembrano fare la maggior parte degli altri nostri scrittori, unicamente da un mondo di chineserie linguistiche e formalistiche, ma dalla realtà guardata direttamente in faccia; che la raggiunga direttamente da sè, « esplorando il suo petto »; che penetri in essa come un succhiello instancabile, doloroso e crudele spesso, ma che va addentro e giunge fino in fondo; che nei modi più

([1]) *Op. cit.*, pag. 66 e segg.

([2]) Giustamente egli stesso osservava che la lingua italiana non è mai stata applicata alla filosofia (*Pensieri*, III, 84) e che sino al suo tempo si erano avute in Italia soltanto « ombre di filosofi » (V, 324). Che in Italia non ci siano stati filosofi (secondo lui, sino a Rosmini) è pure il parere del Balbo (*Pensieri sulla storia d'Italia*, L. II, Capo XX).

inaspettatamente impressionanti, pur nella loro evidenza e semplicità, scorga i vari aspetti della realtà, quale è da lui solidamente afferrata, e renda ed illumini tutte le faccie di questa sua visione. Questo sì è eternamente grande, grande indipendentemente dall'epoca, grande per ogni epoca, e senza che per accorgerci della sua grandezza ci sia bisogno di vederlo situato nella sua epoca e da questa spiegato e giustificato. Ma, cosa curiosa! Ecco che mentre per tanti altri scrittori s'è creata e si puntella una grandezza fittizia, per questo veramente grande tra i nostri, l'ossequio è inferiore alla grandezza reale, ed egli è in generale nelle scuole studiato meno e men bene di Dante, del Tasso, dell'Ariosto, e fuori delle scuole meno letto e meno esaminato. E, per esempio, mentre in Francia si sono moltiplicate le edizioni e i tentativi di riordinamento dei *Pensieri* di Pascal, i sette volumi dei *Pensieri* postumi del Leopardi, dei quali il meno che si possa dire è che essi non sono certo inferiori a quelli del pensatore francese, giacciono poco meno che sconosciuti, e nessuno ne ha ancora intrapreso il riordinamento, cioè la ripubblicazione in tanti libri separati dal titolo distinto (*Manuale di filosofia pratica*, *Teorica delle arti*, *Trattato delle passioni*, *Della natura degli uomini e delle cose*, *Memorie della mia vita*, ecc.) secondo le indicazioni che il Leopardi stesso ha lasciato ([1]). — Di qui, adunque, dal 7-800 (sebbene anche posteriormente s'incontrino costruzioni di grandezze letterarie affatto fittizie) ([2]) incomincia la nostra letteratura.

([1]) *Pensieri*, ecc., vol. I, pag. 65-71.

([2]) Tale quella del Manzoni come lirico. E basta per persuadersene ridare un'attenta occhiata al *Cinque Maggio*. Il paragone iniziale è anzitutto grottesco, poi sbagliato, perchè la spoglia sta *immemore* e veramente morta, mentre la terra sta davanti alla morte di

*
* *

Se ora ci avventurassimo ad aggiungere a questo letterario un altro *excursus* relativo alle arti figurative, troveremmo forse che anche riguardo ad alcune grandezze, ugualmente intangibili, che campeggiano in queste, si potrebbero muovere osservazioni. Si potrebbe, per es., domandarsi se si può dormire nella posizione in cui dorme la *Notte* di Michelangiolo in S. Lorenzo a Firenze, o se si può mettersi nella posizione del *Giorno*; se si è mai visto un così inestricabile nodo di membra come quello della *Sacra Famiglia* dello stesso Michelangelo agli Uffizi; se

---

Napoleone piena di un turbine di *memorie* ed è precisamente questo che la fa parere « percossa »; la terra, insomma, è raccolta in un'intensa vita di ricordi e di attesa di eventi, la spoglia è morta ed immemore. Con la frase « mortal sospiro », non si può intendere ciò che il Manzoni vuol dire, cioè « ultimo sospiro », perchè « mortale » significa o « umano » (come più sotto « orma di piè mortale ») o che reca morte (colpo, annunzio mortale); ma non significa mai, come qui dovrebbe significare, « della morte »; tanto è vero che con la frase « momento mortale » nessuno potrebbe intendere « momento della morte ». Quale esattezza v'è nel paragone « come sul capo al naufrago? ». Come si può dire che l'alma di Napoleone corresse sopra il mondo delle memorie a scernere « prode remote » cioè una tavola di salvezza, come il naufrago? Per quale ragione avrebbe fatto ciò correndo sulle *memorie*? Che relazione c'è tra le memorie e l'onda in quanto su questa scorre la vista del naufrago a cercar terra? Basta, dunque, diciamo, ridare un'occhiata al *Cinque Maggio* — e si aggiunga, se si vuole, il paragone esteticamente mostruoso, della foglia col marmo del sepolcro in *Risurrezione* v. 19 e segg. — per constatare che il Manzoni, grandissimo in quell'incomparabile capolavoro della letteratura narrativa che è *I Promessi Sposi*, non era poeta.

il gesto del suo Cristo nel *Giudizio Universale* della Cappella Sistina non sia piuttosto il gesto d'un gladiatore che ha vittoriosamente atterrati i suoi competitori, anzichè quello d'un sereno giudice divino; se si può dare un quadro più insensato della *Madonna di S. Niccolò dei Frari* di Tiziano nella Pinacoteca Vaticana, nel quale si vede in alto una Madonna con angeli, e in basso due frati, tre vescovi, una donna e un S. Sebastiano, che con perfetta calma o con appena una leggera ombra di corruccio porta confitte due freccie; se è possibile che un angelo così monello come quello dipinto dallo stesso Tiziano nell'*Annunziazione* della cattedrale di Treviso, e che si precipita ad una corsa sfrenata come un ragazzo che giuoca, sia adeguato alla missione che gli incombe, e se la vecchia, nello sfondo dello stesso quadro, sia la madre o una lenona; se non avesse ragione il Vasari di far imbiancare gli sgorbi giotteschi nella cappella di S. Croce; chè sgorbi ineluttabilmente ci appaiono, e anche a quelli che più vi sdilinquiscono attorno, e l'entusiasmo pei quali cui dà la stura il Ruskin in *Mornings in Florence* suona tanto artificiale.

Ma ciò che in generale, per chi ha il coraggio di confessare la verità, toglie ogni valore estetico alla maggior parte delle opere pittoriche designate tradizionalmente come grandissime, è il motivo religioso che le ispira e le domina: motivo non più sentito nè in chi eseguisce nè in chi contempla, ripetuto in tutti i suoi particolari da secoli fino alla sazietà, anzi fino alla nausea, e che genera inevitabilmente così nell'esecutore come nel contemplatore la freddezza, l'indifferenza, l'impossibilità dello sprigionarsi dell'attività estetica. La pittura religiosa era valevole quando rispondeva a una *verità*, cioè a un pensiero vivo, e solo pel tempo in cui vi rispondeva. Anche quella nata in tali

circostanze noi non possiamo ora ammirar più che come espressione di forme o di bei raggruppamenti (dove vi sono), ed è ben poco, chè l'artista vi aveva messo una vibrazione religiosa che per lui era l'essenziale e che noi più non sentiamo. Che dire di quella nata da spiriti che non credevano in ciò che facevano? L'incredulo Raffaello se la cavò una volta, cioè nella *Trasfigurazione*. Due rosminiani, con quella « sufficienza » dogmatica portata nei luoghi comuni che è la pecca della scuola, asserirono che in quel quadro, guardando « là in alto, Cristo dalla Deità trasfigurato e radiante d'ineffabile bellezza, giù alle estreme falde del monte, l'infelice, così orribilmente trasfigurato da Satana », si hanno dinanzi « i due tipi della doppia trasformazione delle umane sembianze, alla quale si vengono avvicinando di qualche passo, a ogni istante, le due opposte schiere dell'umanità, i buoni e i cattivi » ([1]). La verità è, invece, che il pensiero incredulo dell'artista volle giustificare a sè e agli spettatori l'impossibile avvenimento ponendo nel quadro un ossesso, ossia un isterico: è l'ossesso che solo vede Gesù salire al cielo (soltanto egli infatti guarda in alto, e ciò mostra che soltanto egli *vede* colà qualche cosa; possibile che se ciò che egli *vedeva* lassù fosse stato visibile anche agli altri, questi avrebbero preferito guardare l'ordinario spettacolo d'un ragazzo in preda ad un attacco isterico, invece dello straordinarissimo evento che si compiva lassù?); e nel quadro noi non abbiamo così che un episodio di allucinazione isterica. Bene se la cavò talvolta anche il Bernini riuscendo, p. es. nella *S. Teresa* di S. Maria della Vittoria a Roma, ad esprimere, mediante un soggetto religioso, qualcosa di

---

([1]) PEREZ e CALZA, *op. cit.*, pag. 74, n. 1.

veramente significante; ma però insieme d'assai poco sacro; se la cavò, cioè, uscendo del tutto dai confini della rappresentazione religiosa, e servendosi d'un motivo tradizionalmente religioso come mezzo per una potentissima espressione dell'ebbrezza sensuale. Tutto ciò può servire per una volta o due. Ma poi, che ispirazione artistica possono mai fornire, che eccitazione estetica dare, le eterne *sacre famiglie* sempre le stesse, gli eterni Gesù dipinti col dito in alto sopra le stesse teste stupefatte, gli eterni santi che stanno facendo cose che noi non sappiamo nemmen più che siano e che significhino? Si confronti, p. es., il *Cristoforo Colombo* del Barabino con un grande quadro religioso d'un pittore come Paolo Veronese, pure ampio e sovrano padrone dei vasti spazi, dell'aria, della luce, della maggiore varietà di movenze: con la *Cena di Levi* dell'Accademia di Venezia. Là un episodio profondamente sentito dall'interno, acerbamente umano, la cui passione si rivive anche oggi. Qui una pura rappresentazione colta *ab extra* del cui significato interno nulla si sa e nulla ci importa di sapere. E perciò là anima, pensiero, tragedia. Qui teste, braccia, gambe che si volgono, si atteggiano, si muovono bene.

Perciò a quella generale anormalità di concezione introdotta nei cervelli umani dal Cristianesimo, di cui parlavamo poc'anzi (e che il raffronto tra Dante e Omero o Virgilio ci fa toccar con mano) possiamo ora in particolare aggiungere il nocumento grandissimo arrecato dal Cristianesimo all'arte pittorica. Perchè appunto con l'essere diventato una delle più sicure e costanti fonti di commissioni, appunto con questo movente non estetico, ma veramente « economico », il Cristianesimo riuscì a perpetuare il ripetersi nell'arte pittorica di stucchevoli, convenzionali, non più sentiti motivi, che avrebbero dovuto ormai da

gran tempo sparire dalla pittura come e perchè dal campo della poesia sono scomparsi gli *inni sacri*.

*
* *

Si dirà forse: tutta questa vostra critica è facilissima. Voi vi mettete sul terreno della perfezione. E da questo terreno è ovvia la demolizione d'ogni prodotto umano. Volete forse prodotti umani perfetti?

Certamente, rispondiamo. È verissimo che la difficoltà anche materiale dell'esecuzioue di un'opera d'arte è immensa (e basta, per essere colpiti della misura in cui lo è, rileggere la descrizione che fa il Cellini della fusione del Perseo) [1]. Pure chi guarda un'opera d'arte non solo non ha il dovere di pensare a questa difficoltà, ma ha anzi il diritto, anche se ci pensa, di non tenerne conto, di non scusare per quella difficoltà un'imperfezione, di volere un'impressione di bellezza piena, senza concedere che quel tanto di bellezza che c'è già, è molto in considerazione delle difficoltà di eseguire l'opera. C'è il diritto di pensare così e voler questo. La produzione d'un bambino, quella d'un uomo dell'epoca preistorica, o quella di chi volesse rendere le sfumature d'un tramonto o l'espressione d'un viso lavorando un arazzo con fili di vetro colorato, noi non ci sentiamo costretti ad ammirarla esteticamente in considerazione della difficoltà che le condizioni di chi produce o quella della materia usata oppongono alla perfezione dell'opera. Perchè dovrà essere diversamente nel caso di qualsiasi artista e di qualsiasi altra materia usata? Abbiamo in arte non solo diritto ma il do-

---

(1) *Vita*, ed. Lemonnier, pag. 428.

vere di volere la perfezione, altrimenti l'argomento della difficoltà potrebbe esteticamente giustificare, e obbligherebbe a trovar bella, qualunque bruttura. E se la difficoltà potesse scusare anche la più lieve imperfezione, anzi la non perfetta e piena bellezza, sarebbe legittimo dire all'artista: non fate opere d'arte, giacchè la difficoltà impedisce la perfetta realizzazione della bellezza, e limitiamoci a guardare la natura.

***

Può ora darsi che tutta questa serie di considerazioni e di giudizi sui prodotti della nostra letteratura e della nostra pittura, inciti in molti lettori la più violenta opposizione e porti sulle loro labbra l'indignata esclamazione che chi li emette manca d'ogni sicura sanità di gusto e d'ogni direttiva mentale e culturale. Ma si badi. Ciò appunto dà ragione alla mia tesi. Perchè quanto a me, io credo, io *sono sicuro*, d'avere, non già espresso un mio parere eccentrico, ma esposto, come diceva Helvetius del suo libro, « il segreto di tutti », d'avere cioè enunciato pensieri che hanno la legittima *pretesa d'essere universali*. V'è taluno che non li condivide, anzi li abborre? Ma da questo contrasto appunto si fa dunque palese che i nostri gusti propriamente e puramente estetici e spassionatamente formati, possono essere in buona fede diversi, ossia che non v'è assolutezza di gusto.

XV.

Il « consenso universale » o la « gloria ».

Ma alla proposizione cui s'era dianzi pervenuti che, per potersi spassionatamente e imparzialmente pronunciare sulle opere d'arte, occorrerebbe all'individuo nello stesso

tempo una perfetta ignoranza e una profonda cultura, si obbietterà forse che circa queste grandi opere d'arte, circa i grandi modelli su cui si deve formare il gusto, non ha da portar sentenza ora per la prima volta il singolo col suo soggettivo e forse cervellottico giudizio. « La sentenza è già stata data dal genio e dal gusto; e genio e gusto sono legione, sono popolo, sono consenso generale e secolare » ([1]). Ossia si tornerà a sforzarsi di fondare sul soggettivismo l'oggettivismo del bello, osservando che, pur essendo vero che niente è bello se non piace a qualcuno, però la circostanza che una cosa piaccia ad *a* o *b* può costituire un fatto soggettivo, un'idiosincrasia, una mancanza di gusto, e che quindi bello obbiettivo è ciò che esteticamente piace allo Spirito in sè, il che si concreta e si manifesta appunto nel giudizio dell'universale ([2]). Bello obbiettivo, insomma, è ciò che è stato fatto e riconosciuto

---

([1]) *Breviario*, pag. 107-8. È singolare che il Croce faccia capo al consenso universale, che non esiste mai, che è un semplice press'a poco, e che, in ogni modo, è un concetto assolutamente empirico, come la « cerchia la quale, empiricamente, viene considerata più larga e più forte » di cui parla nella *Filosofia della Pratica* (1909, pag. 332), sebbene anche colà, con manifesta contraddizione, faccia subito dopo appello ad « un consenso universale ». — Anche il Fraccaroli (*Educazione Nazionale*, pag. 216) vuole fondare il bello su di un consenso generale, o relativamente generale.

([2]) Dato questo concetto, come si dovrebbero spiegare le valutazioni estetiche nuove che pur continuano a presentarsi (romantici, veristi, parnassiani, simbolisti, futuristi)? Nient'altro che così. Ogni valutazione estetica nuova avviene a rischio e pericolo di chi la fa. Costui potrà esser pazzo o profeta. Il successo — cioè la possibilità di persuadere, di far accettare la nuova valutazione, di farla diventare più o meno universale — è quello che decide.

universalmente come bello. Quindi chi vuole educarsi a questo bello obbiettivo, deve accettare come bello — e, sforzandosi, giungere a farsi apparire come bello — non già ciò che piace a lui (bello soggettivo) ma ciò che come bello è universalmente consacrato.

Tutto questo potrebbe forse reggere se fosse vero il principio hegeliano che ciò che è razionale è reale e ciò che è reale è razionale, il quale si traduce in quest'altro che il successo in qualsiasi campo è un indice d' una reale superiorità di valore. Il Cousin, il quale ha svolto con rettorica faciloneria, ma senza sostanzialmente tradirlo, quel principio di Hegel, dopo averlo applicato alle azioni dei grandi uomini e ai risultati delle guerre (e aver così « assolto », come egli dice, le grandi personalità e le vittorie) lo applica anche alla consacrazione universale, ossia alla gloria. « Qu' est-ce que la gloire, Messieurs ? Le jugement de l' humanité sur un de ses membres ; or l' humanité a toujours raison... La gloire est le jugement de l'humanité, et un jugement en dernier ressort ; on peut appeler des côteries des partis à l' humanité ; mais de l' humanité à qui en appeler de ce monde ? Elle est infaillible. Pas une gloire n' a été infirmée et ne peut l' être » ([1]). Se queste sonore frasi corrispondessero alla realtà, la tesi suaccennata si potrebbe forse sostenere. Sfortunatamente, non vi corrispondono.

E, anzitutto, l'universalità di consacrazione non v'è mai. Essa è un concetto assolutamente approssimativo, vago, in-

---

([1]) *Introduction à l' Histoire de la Philosophie*, Lez. X. (Bruxelles 1836, pag. 295-7).

certo ed empirico. Voltaire non poteva soffrire Shakespeare. Galileo giudicava severamente il Tasso, che pure come uno dei modelli su cui dobbiamo educare il gusto ci vien posto innanzi nelle scuole. Un poeta di cui certo è difficile mettere in dubbio la finezza di gusto, come Leconte de Lisle, opinava che « le cycle chrétien tout entier est barbare; Dante, Shakespeare et Milton n'ont prouvé que la force et la hauteur de leur génie individuel; leur langue et leurs conceptions sont barbares » [1]. Nietzsche designava Dante — questa, com'egli la chiama « iena che versifica nelle tombe » — quale una sua « impossibilità » [2]. Altri potrebbe con uguale diritto giudicare Victor Hugo, nella sua continua tensione quasi a dire gladiatoria e nel suo sforzo incessante per intensificare l'accentuazione e per

---

[1] *Préface des Poèmes Antiques* (v. in *Derniers Poèmes*, Paris, Lemerre, pag. 218-9). È assai interessante al riguardo anche la *Préface des Poèmes et Poésies*, dov'egli dice di Dante: « Celle-ci (Beatrice) n'est qu'une idée très vague, revêtue de formes insaisissables. Qu'elle soit une personnification de la théologie ou l'ombre de celle qu'a aimé Dante, nous ne l'avons jamais vue et c'est à peine si nous l'entendons. Elle n'est le symbole special d'aucune des forces féminines; et, certes, il n'en est pas ainsi de l'Hélène d'Homère, à la fois si vivante et si idéale. En second lieu, la satire politique et la controverse théologique, continuées au délà de ce monde, ne constituent pas une étude de l'homme. Ainsi peut-on affirmer que l'homme est absent de la *Divine Comédie*, à laquelle devaient nécessairement manquer les formes précises et ordonnées, toujours dépendantes de la conception première et de la langue. Or, ce cauchemar sublime porte l'empreinte d'une grande confusion d'idées, de sentiments et d'impressions, et toute pleine qu'elle est d'énergie, de verve et de couleur, la langue de Dante est à peine faite ». (*Ib.*, pag. 230).

[2] *Il Crepuscolo degli Idoli* (trad. franc. Albert, Parigi 1899, pag. 172).

poco non direi per mettere in rilievo i suoi bicipiti poetici, come un acrobata della poesia. Potrebbe trovare che lo Schiller somiglia a quegli edifici che si costruiscono di solito per le esposizioni, i quali sono di legno, ma così bene imbiancati ed acconciati che ci appariscono di marmo; che la sua poesia è in generale sontuosità affascinante, ma sotto cui si indovina un'architettura artificiale e una vena di falso: magnifico orpello, ma orpello; che egli, con l'oratoria « a sensazione » che mette in bocca ai suoi personaggi, anche nei momenti che, nella vita, meno lo permetterebbero, oratoria simmetricamente alternata dalle brevi e altrettanto artificiali battute dialogiche verso per verso, insomma coi suoi effetti ben dosati e distribuiti, non è che un genio da decoratore di quinte [1]. Potrebbe trovare che il *Faust* è il più informe, mostruoso e incomprensibile coacervo degli episodi più assolutamente eterogenei, un urtante conglomerato come di cose appartenenti a spazi e tempi aventi diverse dimensioni, cose ed episodi quali nessuna mente armonica può pensare ed ammettere

---

(1) Perciò coloro che sostengono la teoria della *catarsi* e negano la passionalità dell'arte, hanno facile mezzo di appoggiarsi sullo Schiller (il quale, del resto, tale passionalità nega anch'egli espressamente: « eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es; aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften ». *Über die ästhetische Erziehung* ecc., Lett. 22). Schiller è, infatti, probabilmente uno che scrive senza sentire e preoccupato unicamente di raggiungere la magnificenza esteriore; ma, poichè lo si avverte, questo è appunto ciò che gli nuoce. Egli inoltre (v. p. es. *Über die tragische Kunst*; *Werke*, ed. cit., VIII, 39) dà regole sul come commuovere. E ciò è sempre sospetto per la schiettezza d'un poeta. È come se si sapesse che uno per amare prende davanti, o si redige, un trattato d'amore.

esistenti nella medesima cornice; e che d'altronde assai spesso in Goethe l'ispirazione non è schietta, spontanea e diretta, ma egli se la propone, se la dà, la prende in prestito di seconda mano; « ora sarò romano antico », sembra che dica, come un fanciullo soprappreso dalla passione di giuocare con la toga, i fasci e la scure: e scrive le *Elegie Romane*; « ora vedrò e canterò come Omero »: ed ecco il scimmiottamento omerico di *Arminio e Dorotea*.

In realtà, se ben osserviamo, se scrutiamo sinceramente in fondo alla nostra coscienza, dovremo forse almeno a noi stessi confessare che l'ammirazione che professiamo per molte delle opere d'arte consacrate come insigni, è di convenzione e di parata, piuttosto che di vero, intimo, schietto consenso spirituale, e che in sostanza tale universale consacrazione assomiglia non poco al contegno di quell'antico verso le statue di Venere: un saluto da lontano.

Ma inoltre: come sorse da principio tale consacrazione d'alcunchè quale bello? Come nacque e si formò inizialmente? È manifesto: mediante un giudizio individuale e soggettivo, non appoggiato ad alcuna precedente consacrazione. Con giudizi quindi che avevano altrettanto valore quanto il mio attuale, contrario, poniamo, a quella universale consacrazione. Il mio giudizio singolo e soggettivo — si dice — può essere aberrazione e idiosincrasia. E perchè non possono del pari esserlo stati quei primi giudizi che hanno iniziato la consacrazione universale di qualche prodotto letterario, musicale, plastico, come bello?

> « C'est souvent du hazard que naît l'opinion,
> Et c'est l'opinion qui fait toujours la vogue » ([1]).

([1]) LA FONTAINE, *Les Devineresses*.

Perchè, adunque, la consacrazione non può essersi formata per suggestione e imitazione su iniziali giudizi aberranti e sbagliati? Perchè nel campo dell'arte non potrebbe essere avvenuto quel che Bacone, e parlando nientemeno che di Platone e Aristotele, dice avvenuto nel campo della filosofia, che cioè, mentre alcune opere insigni sono dimenticate, altre assai inferiori « tamquam tabulae ex materia leviore et minus solida, per fluctus temporis servatae sunt? » [1]. All'universale consacrazione, insomma, stanno in fondo nient'altro che dei giudizi soggettivi quanto il mio, che hanno lo stesso valore del mio, che potrebbero essere stati errati quanto si pretende che sia il mio perchè vi discorda. « La fama, cosa senza giudizio », pensava anche Marco Aurelio [2].

***

Il tentativo di fondare il criterio del bello sul consenso, sul parere della maggioranza, sulla gloria, si spezza quindi proprio di fronte a quel medesimo ordine di argomenti che già Sesto Empirico aveva fatto acutamente valere contro il tentativo di fondare sul consenso dei più il criterio del vero. Anzitutto (egli diceva) non si può mai venire esattamente in chiaro se coloro che professano una data opinione siano moltissimi o pochissimi, perchè l'infinito numero degli uomini ci impedisce di contarne i pareri [3]. Poi, a rigore, non c'è mai la maggioranza assoluta a favore d'una opinione, perchè se può darsi che questa abbia una maggioranza relativa, cioè che il numero di coloro che la pro-

---

(1) *Novum Organum*. (Lib. I. Afor. 71° e 77°).
(2) *Ricordi*, II. 17.
(3) *Pyrr. Hyp.*, L. II, C. V, § 45.

fessano sia maggiore del numero di coloro che ne seguono qualsiasi altra, è certo però che il numero di coloro che dissentono da essa e la negano è sempre maggiore del numero di coloro che in essa consentono (1). Ma, sopratutto, colui che presume di possedere il criterio attendibile del vero (o, noi dirèmo, del bello), che altro fa se non esprimere ciò che gli appare? Ora anche coloro che, affermando una tesi contraria, ritengono pure di essere giudici attendibili, esprimono ciò che loro pare (2). Tutti quindi si trovano in uguali condizioni. Se il primo è attendibile quando afferma di essere egli il criterio della verità (o del bello), attendibili saranno tutti. E poichè da ciò risulta che il singolo il quale afferma di essere o possedere il criterio della verità (e così della bellezza), non ha nessun titolo per cui si possa attribuire a questa sua affermazione il carattere di validità obbiettiva, come potrà mai darsi che il fatto che un altro singolo, un altro criterio soggettivo, consenta con lui, renda la condizione migliore? Anche i criterî di quest'altro o di questi altri singoli individui che s'aggiungono al primo, non posseggono se non la medesima forza del criterio di costui, e avrebbero bisogno quindi d'un nuovo e diverso criterio per acquistar quel valore che per sè non hanno (3). Infine, su tutto ciò domina il fatto che in realtà nei pareri circa il vero od il bello non esiste mai un rapporto di più a meno, ma sempre un rapporto di uno ad uno. Si tratta, cioè, sempre soltanto di *un* modo di sentire che sta di fronte ad *un*

---

(1) *Ib.* § 43. Concetto più lungamente spiegato e corroborato d'esempi in *Adv. Math.* L. VII, 328.

(2) *Adv. Math.*, L. VII, 336.

(3) *Adv. Math.*, L. VII, 338.

altro modo di sentire. *Uno* è il modo di sentire per cui un' eventuale maggioranza numerica aderisce ad un' idea, e *uno* quello per cui taluno vi resiste. Si è, dunque, alla pari. Poniamo che tutto un popolo, per disposizioni ereditarie o per una particolare educazione, abbia un medesimo gusto estetico; quale valore maggiore può possedere questa unanimità di tutto un popolo contro il giudizio d'un individuo appartenente ad un altro popolo, il quale individuo pronunci errati i giudizi estetici di tutto quel popolo? Si tratta sempre soltanto di *un* gusto contro *un* altro gusto; e il fatto che la maggioranza, perchè possiede *un* medesimo modo di sentire (e forse in causa d'un comune pregiudizio, o, in materia di sensazioni, in causa d'una comune imperfezione o malattia) [1] convenga in un giudizio, non ha quindi per nulla maggior peso del fatto del singolo, il quale, possedendo alla sua volta *un* modo di sentire, pronunci un giudizio contrario [2].

Ma se, adunque, il consenso universale non è in sostanza che il giudizio di singoli, altrettanto soggettivo quanto il mio, anzi il giudizio di un singolo modo di sentire a cui pari in valore è quello del modo di sentire mio, allora contro quel giudizio ha pieno diritto di ergersi il mio, non soggiogato da esso, ma su di esso incontrollabilmente sovrano.

Come il Tolstoi sostiene con vigorose argomentazioni che l'ammirazione per tutte le opere che le classi colte del mondo contemporaneo ritengono superiormente belle,

---

(1) Ib., L. VIII, 53, 54.

(2) Così crediamo di poter schiarire l'argomentazione esposta in *Pyrr. Hyp.*, L. II, C. V, § 44; *Adv. Math.* L. VII, 333, 334 e *ib.* L. VIII, 53, 54.

fu creata unicamente dalla adesione dei critici, convenzionale, consuetudinaria, che in ogni epoca non fa che accettare e ripetere ciecamente e supinamente le affermazioni dei critici precedenti; e che « niente ha tanto contribuito alla deformazione dell'arte quanto questo fissarsi delle autorità per opera della critica » (1); così, e con maggiore profondità, il Leopardi dimostra nel *Parini* come la gloria, cioè questa consacrazione e consenso universali, provenga o manchi per puro caso, come sia quindi assolutamente casuale la consacrazione e valutazione d'uno scrittore per grande artista, o il suo non essere ricordato e considerato per tale. L'eccellenza d'ingegno, da pochissimi posseduta, che si richiede per apprezzare degnamente un'opera letteraria, il fatto che l'ammirazione del pubblico per uno scrittore dipende da circostanze affatto estranee al suo merito intrinseco, come le prime impressioni avute da chi legge, le sue disposizioni personali (« ricordanze della fanciullezza, abitudine presa, affezionamento ancorchè involontario, continuo uso di sentirne parlare » ecc.) (2) fanno sì — mette in chiaro il Leopardi — che a troppo numerosi elementi d'incertezza « è sottoposta la verità e rettitudine dei giudizi, anche delle persone idonee, circa gli scritti e gl'ingegni altrui, tolta pure di mezzo qualunque malignità o favore » (3); che infine l'ammirazione per gli scrittori sommi proviene piuttosto che da altro da « consuetudine ciecamente abbracciata » (4); che la stessa

(1) *Qu'est-ce que l'art?* (trad. franc. Parigi 1898, p. 199 e *passim*).

(2) *Pensieri* ecc. I, 206.

(3) *Il Parini*, cap. III.

(4) *Ib.* cap. II.

formazione del gusto è del tutto arbitraria e si riduce a « contrarre un'opinione » dalla quale dipende che una certa opera non piaccia e che poi, se si cambia opinione, quella stessa dia sommo piacere e ci si trovi infinite bellezze ([1]). E quell'altro finissimo spirito, e certo competente in materia di gusto estetico, che è Anatole France, tracciando in poche agili pagine una teoria recisamente scettica dell'estetica, avverte tra l'altro: « Per fondare la critica si parla di tradizione e di consenso universale. Ma non esiste. È vero che l'opinione quasi generale favorisce certe opere. Ma ciò avviene in forza d'un pregiudizio, e nient'affatto mediante la scelta e l'effetto d'una preferenza spontanea. Le opere che tutti ammirano sono quelle che nessuno esamina. Si ricevono come un fardello prezioso che si trasmette ad altri senza prestarvi attenzione. Credete veramente che vi sia molta libertà nell'approvazione che noi diamo ai classici greci e latini? ». È per spirito d'imitazione « che un'opera, la quale per una ragione qualunque, ha trovato dapprima qualche suffragio, ne raccoglie in seguito un più grande numero. I primi soli erano liberi; tutti gli altri non fanno che obbedire, e non hanno nè spontaneità, nè senso, nè valore, nè carattere alcuno. E col loro numero fanno la gloria. Tutto dipende da un piccolissimo principio. Quindi si vede che le opere disprezzate alla loro nascita hanno poca probabilità di piacere in avvenire, e che al contrario le opere celebri fin dall'inizio conservano a lungo la loro riputazione e sono stimate ancora dopo essere divenute inintelligibili » ([2]).

([1]) *Pensieri* ecc., III, 86.

([2]) *Le Jardin d'Epicure* (Paris, Levy, p. 219-221).

In tal modo si forma la consacrazione cosidetta universale, e in tal modo sotto l'aggiogamento di essa il nostro stesso gusto estetico [1]. Poichè, « chi non sa — come osserva ancora il Leopardi — che una bellezza mediocre ci par grande s'ella ha gran fama » [2] e che « la maggior parte del diletto » che si prova leggendo le opere famose « nasce semplicemente dalla stessa fama » cosicchè la *Gerusalemme* e il *Furioso* assai meno piacerebbero « ignorando in tutto o in parte la loro celebrità » [3], ovvero se fossero « opera scritta e uscita in luce quest'anno »? [4] Formata, insomma, per le vie anzidette, la

---

(1) Una fortuna, secondo il Lotze, è che la musica dei greci si sia perduta, perchè così l'età moderna potè creare almeno un'arte. « Wir kennen ihre Musik nicht, ein glücklicher Umstand, der weniger in dieser einen Kunst der modernen Zeit erlaubt hat gross zu werden ». (*Mikrocosmus*, III, p. 296).

(2) *Pensieri*, III, 86.

(3) *Il Parini*, cap. V.

(4) *Pensieri*, III, 422. — Il Leopardi moltiplica prove assai interessanti ed acute di questo fatto. Nota che si dà il caso che trovando in uno scrittore non accreditato certe locuzioni, esse ci urtano; ma ricordandoci poi che esse sono usate anche da scrittori celebri, mutiamo tosto il giudizio « e troviamo effettivo gusto in quello che ci aveva dato effettivo disgusto » (*Pens.*, III, 171). Rileva il « piacere non naturale nè assoluto ma secondario e fittizio, e pur vero piacere », che ci dà la lettura dei classici (*Ib.*); donde la « opinione e prevenzione sul bello » per cui non si studiano le buone opere contemporanee come le antiche e studiandole non vi si troverebbe lo stesso piacere (*Ib.*, III, 446). Osserva che tale prevenzione ed opinione si constata anche dagli effetti che si provano nella valutazione d'un'opera d'arte « se tu conosci l'autore, s'egli t'è famigliare ». (*Ib.*, III, 393). Avverte che « piace veramente più a leggere un libro mediocre (buono o cattivo) di autor famoso che un libro eccellente di scrittore non rinomato ». (*Ib.*, VII, 444).

consacrazione universale dei grandi modelli d'arte, essa inevitabilmente domina, contorce, devia il nostro genuino giudizio.

E così, come giustamente accenna Anatole France, la fama si fonda sempre sull'impressione che si fa sui contemporanei. Essa non è che l'eco di questa impressione che si ripercote nei secoli venturi, crescendo poi per conto proprio, acquistando in questa ripercussione forze per una ripercussione sempre maggiore. Assai raramente, chi non fa impressione sui contemporanei, chi è morto per essi, può diventar vivo per i futuri. E quindi, i mezzi, anche ciarlataneschi o assolutamente estranei al valore intrinseco dell'opera, per far colpo sui contemporanei, sono quelli che in realtà costruiscono la fama: così, p. es., il dirle grosse, l'atteggiare il proprio pensiero in forme strane, l'avere mezzo di far parlare i giornali, il possedere un buon editore ecc. Una volta formata così la fama contemporanea, questa non foss'altro perchè è un fatto che si incontra nel campo storico e che bisogna studiare, richiama per forza l'attenzione dei venturi, la quale, ancora per forza, si dirige così all'opera che ha destato quella fama contemporanea. L'opera stessa attira lo studio e l'esegesi; e questa attenzione a poco a poco diviene valanga, costituisce col suo stesso durare una forza potente di suggestione che anch'essa col cumularsi dell'attenzione e della suggestione d'ogni generazione diventa di generazione in generazione più intensa, e alfine così la gloria si crea. È una delle solite vuote banalità razionalistico-assolute che la gloria sia solo di chi intrinsecamente la merita, che costituisca la necessaria e immancabile consacrazione d'un valore reale. Nel maggior numero di casi, invece, essa non è che una siffatta formazione del tutto artificiale.

*
* *

Ma se tale è la natura del consenso universale circa l'eccellenza delle opere d'arte che costituirebbero il bello obbiettivo e che dovremmo proporci di ammirare per poter coltivare il nostro gusto; se in tal modo la pretesa consacrazione universale si forma; se l'ammirazione che si professa per quelle si costituisce per queste cause e se la prevenzione e la suggestione sono fattori salienti della ammirazione da cui noi stessi possiamo finir per essere dominati; allora, nessuna ragione ci appare più per accettare questa consacrazione universale come indice e criterio del bello obbiettivo, e noi siamo irresistibilmente sbalzati di nuovo a prendere unicamente fermo piede sulla piattaforma del nostro giudizio soggettivo e individuale, del nostro gusto spontaneo, non dominato e preoccupato da nessun consenso e consacrazione, assolutamente da questa indipendente e sovranamente affermante la sua non conformità.

Non già però che questo nostro giudizio isolato ci dia, dal suo canto, garanzia e sicurezza che il bello (o il vero) che esso scorge sia tale. Al contrario, poichè, come si vide [1], tale garanzia non c'è, il nostro isolato giudizio si sente nuovamente per forza sospinto a cercar la conferma di sè stesso nel consenso degli altri, e, in potenza ed aspirazione, nel consenso universale, il quale per le ragioni ora dette ci offre altrettanto scarsa garanzia di validità. Che dunque un'opera d'arte sia bella (o una teoria vera) — che non si tratti in un caso d'una nostra suggestione, manomania, allucinazione, o nell'altro del

---

[1] Vedi retro pag. 30 e seg.

risultato di combinazioni artificiose — noi non possiamo mai esserne sicuri nè fondandoci sul nostro giudizio, nè fondandoci sul consenso universale. Nè per l'una nè per l'altra via possiamo sentirci certi che il giudizio « ciò è bello » abbia un fondamento.

A parte ciò, ancora una volta quindi, anche contro il tentativo suddescritto di raccomodare i cocci dell'universalità e di far sfumare il significato delle divergenze di gusto, queste ricompaiono indelebili e riaffermano nel pieno del suo valore tale loro significato: il significato cioè che proprio i nostri gusti estetici, proprio le nostre sintesi *a priori* estetiche sono irriducibilmente contrastanti, che, anche nel campo estetico, proprio lo Spirito è, non uno, ma irrimediabilmente molteplice, e che quindi ogni assolutezza ed universalità svaniscono senza speranza.

XVI.

La teoria della catarsi.

L'ultima delle dottrine dell'estetica assolutistica, che dobbiamo prendere in esame, è la famosa dottrina della catarsi, che era naturale e inevitabile dovesse diventare uno dei piatti forti dell'assolutismo estetico, dal momento che caposaldo di questo è di rappresentarci l'arte come una delle quattro attività essenziali dello spirito assoluto e puro, e quella dottrina offriva appunto comodamente il modo di introdurre l'idea che la materia artistica, sebbene passionale, sensibile, e, insomma, materia e passività e non attività e spirito, però entrando nella luminosa purezza di questo, venendo sussunta nella famosa sintesi *a priori* este-

tica, riesca così trasumanata che di essa, in quanto materia meramente sensibile, lo spirito stesso rimane liberato.

Questa dottrina aveva anche il vantaggio di essere una dottrina venerabile e illustre. Perchè risale, come si sa, ad Aristotele, il quale la enuncia con la celebre proposizione che la tragedia « mediante una serie di avvenimenti che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni » (¹); — sia poi che con ciò egli intendesse (come taluno vuole) (²) che mediante la catastrofe del dramma si produce un senso di liberazione dallo stato di sospensione in cui lo spettatore si trovava prima, un senso di piacere e di sollievo per il passaggio dall'incertezza alla certezza, che insomma (poichè a questo tale interpretazione si ridurrebbe) la catarsi è l'appagamento di quel desiderio di vedere come va a finire che ci fa divorare un romanzo interessante; sia (come ritengono i più) che la catarsi vada interpretata nel senso che « gli affetti dell'uomo nella tragedia devono essere suscitati in modo, che da questi affetti, mercè il loro suscitarsi ed ascendere, sia prodotta la purificazione dell'anima » (³).

(¹) *Poet.*, VI, I, (trad. Valgimigli, Bari, 1916).

(²) Il Valgimigli nell'*Introduzione* alla cit. traduz. della *Poetica*, pag. XLVI.

(³) WINDELBAND, *Storia della filosofia*, trad. Zaniboni (Palermo, Sandron, vol. I, pag. 193). — Una specie di teoria della catarsi del tutto nuova si potrebbe ricavare da uno degli ultimi volumi del Simmel. Partendo dal concetto che la vita è un continuo trascendere sè stessa, un incessante spezzare quei limiti, quelle formazioni, quelle costruzioni vitali di cui essa ha pur bisogno per realizzarsi; e che i vari sistemi di idee non sono se non un modo di siffatto continuo travalicar sè stessa ed uscire da sè stessa, che la vita fa, sicchè se la

Nè questa dottrina aveva solo il vantaggio d'essere di così illustre prosapia, ma anche quello di essersi imposta ad uno dei filosofi che stanno sulla sponda opposta dell'idealismo assoluto, lo Schopenhauer. Il quale anzi dà ad essa un'interpretazione di grande ampiezza metafisica e la fa diventare il fatto decisivo e saliente per cui noi riusciamo ad affrancarci dal dominio di quello che è per lui il Dio maligno che impera sul mondo fenomenico, la Volontà, la cupidigia, la brama; quel fatto per cui — come egli pensa — mentre nella vita comune siamo legati alla ruota di Issione della volontà, che senza appagamento perennemente ci sospinge di desiderio in desiderio, quando,

---

vita genera il mondo dell'idea, questo poi sottopone a sè la vita; — partendo da questo concetto generale, il Simmel indica l'arte come una delle principali manifestazioni di siffatta « trascendenza della vita », di questo fatto che la vita va di continuo oltre e fuori di sè. Nella vita, il vedere serve per vivere, ma ecco che nel mondo ideale dell'arte, che la vita ha spinto fuori, si vive per vedere, la vita serve alla visione. La vita si serve dell'espressione come di mezzo; ma essa genera il mondo dell'arte in cui è l'espressione che si serve della vita. Poichè lo spirito dell'arte si impadronisce in tal guisa della vita, l'arte opera, non una purificazione della vita, ma una purificazione dalla vita (non *Reinheit des Lebens*, ma *Reinheit vom Leben*). Essa si libera assolutamente da ogni tendenza a rendere servizio alla vita, e, anzichè essere mezzo di questa, afferma fini e valori interamente suoi propri. La vita, col suo significato biologico, religioso, psichico, metafisico, non agisce affatto dal di fuori delle forme artistiche sull'opera d'arte; ma queste forme (che pure sono forme della vita) si sono liberate dalla vita in quanto questa si muove teleologicamente, « als einem teleologisch strömenden ». (*Lebensanschauung*, cit. Cfr. i cap. I, *Die Trascendenz des Lebens*, e II, *Die Wendung zur Idee*, e sopratutto pag. 64 e seg. di questo geniale e originale volume).

invece, nell'arte, la nostra coscienza « percepisce le cose sciolte dal loro rapporto col volere, senza soggettività, in modo puramente obbiettivo, dandosi tutta ad esse, in quanto esse sono pure rappresentazioni e non motivi », allora, « poichè noi siamo per quell'istante liberati dalla bassa ansia della volontà, celebriamo il sabba dei lavori forzati; e la ruota d'Issione si ferma » (1).

Questa la dottrina che è passata nell'assolutismo estetico contemporaneo nostrano. « Elaborando le impressioni (leggiamo nel Croce) l'uomo si libera da esse. Oggettivandole le distacca da sè e si fa loro superiore. La funzione liberatrice e purificatrice dell'arte è un altro aspetto e un'altra formula del suo carattere di attività. L'attività è liberatrice appunto perchè scaccia la passività » (2). L'artista effettua « il processo di liberazione dal tumulto sentimentale » oggettivandolo « in una immagine lirica » (3). « Qual'è il Leopardi reale? » ci domanda il Gentile. « Il Leopardi uomo, il cui dolore sentiamo attraverso la sua poesia, o il Leopardi poeta, *felice* cantore della propria anima? » (4).

Diciamolo senza circonlocuzioni ed ambagi. Mai più evidente sciocchezza ha avuto il suffragio di tante autorità.

E anzitutto si avverta che tale dottrina resta distrutta da quel molto di vero che c'è nella teoria somatica delle

---

(1) SCHOPENHAUER, *Il Mondo come Volontà e come Rappresentazione*, trad. Savj-Lopez (Bari, 1916, vol. II, pag. 40).

(2) *Estetica*, pag. 24.

(3) *Breviario*, pag. 81 e v. pag. 95.

(4) *Sommario di Pedagogia* (Bari, 1915, vol. I, pag. 37).

emozioni del James. Secondo questa teoria, come tutti sanno, non è il correlato nervoso del fenomeno psichico dell'emozione, cioè la modificazione della corteccia cerebrale, che produce le modificazioni nei centri organici corporei inferiori, ma queste che cagionano quella. Non è la modificazione della corteccia costituente il correlato nervoso del fenomeno psichico « paura » che cagiona il tremito delle membra, il battere dei denti, la palpitazione del cuore; ma questi ultimi fatti che producono la modificazione della corteccia e con essa il fenomeno psichico della « paura ». Non si piange, insomma, perchè si è tristi, ma si è tristi perchè si piange (1). Fatta la debita parte a ciò che vi è di esagerato in questa teoria, vi resta di indubbiamente vero che l'estrinsecarsi dell'emozione mediante le manifestazioni esterne, fisiche, corporee, se non fa nascere, certo intensifica grandemente l'emozione stessa (2). Col prendere un'atteggiamento esteriore, se non suscitiamo, certo almeno rafforziamo in noi lo stato d'animo che vi corrisponde; se assumiamo un'attitudine corporea di sicurezza e indipendenza ci sentiamo diventare interiormente sicuri e indipendenti; se prendiamo un'attitudine corporea timida la nostra anima diventa tremebonda; se prendiamo delle pose tristi, accasciate, abbandonate e stanche, anche il nostro interno s'accascia. Un impeto di collera resta ancora embrionale e padroneggiabile finchè non lo esprimiamo; ma nel momento in cui noi

---

(1) *Principi di Psicologia*, trad. Ferrari (Milano, 1905, pag. 751 e segg.). *Précis de Psychologie*, (Parigi, 1912, pag. 498 e segg.).

(2) Lo riconosce, sebbene ristrettivamente, anche lo STOUT (*Manual of Psychology*, Londra, 1913, pag. 416) non ostante la critica rigorosa che egli muove (*ib.*, 409-416) alla teoria del James.

rompiamo in grida colleriche e in iscandescenze sentiamo la collera diventar più divampante, quasi a dire precisarsi ai nostri occhi e trarre dalle nostre stesse irate parole esca ed alimento a nuova fiamma interiore. Ora la teoria assolutistica che discutiamo ci dice che il linguaggio è l'arte e l'arte è liberazione. L'espressione in parole delle nostre emozioni, il raccontarne, il parlarne, dovrebbe dunque servire a liberarcene [1]. E il contrario è vero. Quando avete un forte dolore potete ancora dominarlo se cercate di non insistervi col pensiero, di non formularlo con nettezza nemmeno dentro di voi. Ma se cominciate a parlarne e a raccontarlo, ecco che il dolore diventa preciso, distinto, fluisce con le parole per tutta l'anima vostra, riafferra, con tutte le sue particolarità, per intero la vostra mente, e voi tornate a piangere perchè ne avete parlato.

Ma non v'è bisogno di far appello a questa dottrina psicologica per confutare la teoria della catarsi estetica. Può bastare qualche esempio assai accessibile anche ai profani. E sia uno di questi esempi la lettera d'amore.

La lettera d'amore è espressione, dunque è arte, secondo costoro. E per vero ognuno ammetterà che molte, moltissime lettere d'amore, sono belle, veramente espressive, cioè artistiche. Essendo arte, la lettera d'amore, a stare alla teoria della catarsi, dovrebbe servire a liberare dall'amore, e due innamorati quanto più si scrivono lettere d'amore e quanto più queste lettere esprimono con pienezza e vivezza la loro reciproca passione, tanto più dovrebbero sentir svaporare l'amore e diventar disamorati. Ma per avventura il contrario è vero, e chi compone quella piccola o grande opera d'arte che è la lettera d'amore,

---

[1] Vedi CROCE, *Estetica*, pag. 387.

proprio nel momento in cui la crea e in cui per crearla fruga nella sua anima e ne trae fuori e porta davanti a sè in piena luce e fissa e colorisce fin le più piccole e vaghe sfumature passionali, sente più violentemente e sfrenatamente irrompere in sè l'amore, ne sente, proprio mentre scrive, cioè si esprime, cioè è artista, salire il *diapason* a maggiore intensità, e sente questa maggiore intensità durare precisamente *sin che dura in lui la risonanza* di quel che ha scritto. Egli si è inebbriato delle sue stesse parole, queste anzichè procurargli la catarsi gli han dato una più accesa ebbrezza, la quale dura in lui, così più accesa, precisamente fin che dura l'eco delle parole con cui l'ha espressa.

Che se pensiamo ad una lettera d'amore che esprima caldamente un desiderio sensuale, l'assurdo della teoria della catarsi ci risulterà ancora più evidente. Una lettera che esprima la cupidigia d'un amore carnale e una particolareggiata brama di sensualità, libera forse, perchè è espressione, dalla sensualità, o non piuttosto, appunto perchè e quanto più il pensiero volendo esprimerla con efficacia vi si sprofonda, la fa invece, così in chi scrive, come in chi legge, maggiormente riardere? A quella stregua — posto che, secondo la dottrina in questione, la catarsi estetica avverrebbe non solo nell'artista creatore, ma anche in colui che semplicemente gusta l'opera d'arte, perchè anch'egli è in istato estetico, cioè apprende e contempla la materia emozionale, in quanto fatta arte, come trasumanata, proiettata fuori dal tumulto passionale, purificata — a quella stregua, dico, l'arte pornografica — che non sempre è arte, ma talvolta sì, e sempre può esserlo — dovrebbe venire moralmente incoraggiata; chè essa servirebbe ad operare in noi la catarsi e a farci diventare sempre più puri.

Ma si consideri quest'altro caso. Come si potrebbe spiegare con la teoria della catarsi l'effetto che ci producono i prodotti dell'arte comica? Questa è pure indiscutibilmente arte. Ora, se l'arte è catarsi, e per la ragione testè detta che la catarsi estetica si opererebbe come in chi produce così in chi apprende l'opera d'arte, quando noi assistiamo ad una rappresentazione comica o leggiamo il libro d'un umorista, dovremmo, non già sentir nascere in noi un'ilarità spesso irrefrenabile, la quale sorge e si diffonde nell'animo nostro proprio perchè introdottavi ed eccitatavi dal fatto artistico che apprendiamo, tanto che spesso ci soggioga contro nostra voglia e sopraffacendo un nostro stato di tristezza; un'ilarità, che, anzi, anche più tardi, al ricordo di qualcuna delle scene che abbiamo visto o delle frasi che abbiamo letto, torna a gorgogliarci in cuore e a riportare sulle nostre labbra il sorriso; — ma dovremmo, invece, essere liberati e purgati dall'ilarità e posti in uno stato se non di tristezza, almeno di serietà fredda e compassata. E chi non ha invece anche esperimentato che allorchè si fa quella piccola opera d'arte che è un tratto riuscito di spirito, quando pure i muscoli del viso rimangano impassibili, perchè ciò fa parte del successo che si vuol ottenere, ci si sente l'anima rapidamente e vivamente illuminata, come la notte da un lampo, da un bagliore di riso che si sprigiona in noi appunto perchè accesovi da ciò che abbiamo espresso, cioè dalla nostra minuscola creazione artistica — tanto poco questa serve a purgarci?

La verità è che la teoria della catarsi urta contro l'ovvia e notissima legge di psicologia per cui l'attenzione ingrandisce dinanzi ai nostri occhi, così gli oggetti materiali come gli stati d'animo. Non per nulla il consiglio che si dà in certe situazioni morali, è questo: « non esa-

minarti minutamente, non ripiegarti a scrutare te stesso; così, configgi sempre più addentro il tuo male e lo ingigantisci; volgi invece il pensiero altrove, chiudi all'idea da cui vuoi liberarti, ed anche al solo ribalenare di essa, le porte della tua anima; non guardarla in faccia, chè se la guardi, ti riprende; solo così guarirai ». Ora, come la lettera d'amore non libera dall'amore ma maggiormente lo accende, perchè è più minuta e intensa attenzione data al nostro stato d'animo amoroso, così il sonetto d'amore (o esprimente qualsiasi altra passione, la fede religiosa, per es., o la disperazione) anzichè servirci di liberazione, è, assai più d'una lettera, per la più intensa e sostenuta attenzione che richiede allo stato d'animo che vuol esprimere, per lo sforzo anzi che esige di trarre questo stato d'animo in piena luce e farlo diventare il più possibile intenso e vivace onde poterlo rendere con maggior forza d'espressione, è, dico, lente d'ingrandimento della nostra passione e nuovo combustibile ad essa arrecato. Nell'esprimere in qualsiasi modo, e anche mediante l'arte, una passione, noi restiamo incatenati e imprigionati dalla nostra stessa espressione. E se chi è poeta componendo liriche la sua passione d'amore adunque rinfocola, chi non lo è leggendo le altrui liriche d'amore, e trovando in esse quasi a dire più nettamente rivelato e reso esplicito a sè stesso il suo amore, trovandovi data una voce più vibrante, limpida, alata, trovandovi con precisione e nitidezza cesellato e lumeggiato ciò che forse solo in forma vaga finora avvertiva, anch'egli dall'opera d'arte con cui viene in contatto ricava esca novella per la sua fiamma [1].

---

[1] Gli assolutisti poi finiscono per trovare che non solo l'arte ma anche la filosofia è catarsi. « Wir befreien uns (scrive Kuno Fischer in *Geschichte d. neueren Philosophie,* Heidelberg, vol. I,

L'arte, quindi, non ci libera dal tumulto passionale, ma invece ci immerge più profondamente in esso. Nell'arte (secondo la giusta osservazione leopardiana che annienta la teoria che discutiamo) « non è la sola verità dell'imitazione, nè la sola bellezza e dei soggetti e di essa che l'uomo desidera, ma la forza, l'energia, che lo metta in attività e lo faccia sentire gagliardamente. L'uomo odia l'inattività e di questa vuol esser liberato dalle arti belle » [1]. L'arte è anzi il pieno del tumulto passionale: e per di più, come dice la comunissima frase « passione per l'arte », in cui la parola « passione » trova una delle sue applicazioni più particolari e frequenti, diventa inoltre essa stessa una passione speciale, con tutte le frenesie d'ogni pas-

---

pag. 13 e 14) von unseren Leidenschaften, sobald wir sie denken; sie hören auf unser Zustand zu sein, sobald sie unser Gegenstand werden, wir hören auf, sie zu empfinden, sobald wir anfangen, sie zu betrachten ». Precisamente il contrario è vero, come sopra abbiamo dimostrato. « Es sind die Momente, wo in feurigen Seelen leidenschaftliches Bedürfnis erwacht, die Philosophie kennen zu lernen, und von ihr die Befriedigung zu empfangen, welche das Leben nicht mehr gewährt ». Quasichè non fosse noto che anzichè dare questo appagamento, la filosofia rendendo, se non più evidente l'insolubilità, certo più difficile la soluzione di quei problemi di cui noi esigeremmo invece una soluzione sicura e semplice, conforme ai nostri più ardenti bisogni spirituali, accresce all'incontro il tormento che la vita ci dà; quasichè la « fede del carbonaio » non desse maggior felicità che la più alta speculazione; quasichè l'*Imitazione di Cristo* saggiamente non ammonisse: « Quiesce a nimio sciendi desiderio: quia magna ibi invenitur distractio et deceptio. Quid prodest magna cavillatio de occultis et obscuris rebus? Humilis tui cognitio, certior via est ad Deum, quam profunda scientiae inquisitio » ecc. (Lib. I, C. II, 2; C. III, 1, 4).

[1] *Pensieri*, IV, 194.

sione, sicchè la *brama* dell'arte aggiunge un nuovo elemento alla *brama* universale. Veramente ha ragione il Nietzsche quando, contro Schopenhauer, afferma che l'essenza dell'arte è l'ebbrezza, che « l'artista perviene a poco a poco ad amare per sè stessi i mezzi mediante i quali si manifesta lo stato di ebbrezza » e che « l'effetto dell'opera d'arte è di provocare lo stato idoneo a creare l'opera d'arte, cioè di suscitare l'ebbrezza » (1).

(1) *La Volontà di Potenza* n. 362 (trad. franc. Albert, Parigi, 1907, vol. II, pag. 159). Il Renouvier in *Science de la Morale* (Alcan, 1908, vol. I, cap. XL e XLI) dopo aver, più sensatamente del Croce, definito il bello così: « il bello è sempre uno spettacolo, e il suo principio è la rappresentazione per la rappresentazione stessa, la rappresentazione che ha per fine la rappresentazione », e dopo aver quindi reso giustizia al carattere di giuoco che ha l'arte (« qu'est-ce en effet que *jouer*, dans le sens le plus élevé que ce mot comporte, si ce n'est se donner toute sorte de représentations en dehors du but de la vie et se complaire dans les formes de cette vie, dans ses formes pures incessament reproduites et contemplées? ») ammette egli pure la teoria della catarsi e del disinteresse dell'arte che per lui consiste in ciò che la bellezza non si riferisce ai fini e al bene nelle cose, ai mezzi per raggiungere un fine, e agli oggetti che procurano un piacere o risvegliano una passione, se non in quanto noi li contempliamo e ce ne disinteressiamo, per cui non è mai la cosa che ci importa, ma la sua immagine o riproduzione. Ma il suo pensiero procede incerto e confuso. Egli dichiara che i fenomeni di perversione morale non possano entrare nella rappresentazione artistica perchè altrimenti la passione disinteressata propria di questa diventerebbe una passione viva ed operante: ed è un manifesto circolo vizioso: prima si dice che la rappresentazione artistica produce di per sè il disinteresse e la « purgazione »; poi, quando si constata che vi sono rappresentazioni artistiche che destano anzi passioni e cupidigie, si dice che esse non possono far parte dell'arte perchè questa è disinteressata

*
* *

L'arte è passione. Finiremo di persuadercene se esamineremo un momento la cosa prendendo le mosse dalla questione che abbiamo accennata in principio, quella del perchè della presenza nell'arte del « brutto » e del perchè questo, che non piace nella realtà, piaccia nell'arte.

Il « brutto » — specialmente se, come è lecito, sotto questa parola s'intenda in generale ciò che è « repellente » — non è penetrato nell'arte negli ultimi tempi, con l'arte romantica o con quella naturalistica. Già nell'arte classica esso era presente in misura pressochè uguale a quella con cui, secondo alcuni, solo il naturalismo ve lo introdusse. Nessuna distinzione si può fare tra arte classica e arte romantica o naturalistica sulla base della misura diversa con cui l'una e l'altra ammettono e uti-

e liberatrice. Ma se lo fosse di per sè, anche codeste lo diverrebbero. E ciò senza contare che l'argomento si applicherebbe anche nel caso di rappresentazioni artistiche d'eroismo morale, che può pure mediante la rappresentazione artistica tendere a diventare passione viva e operante. E quando il Renouvier insiste che le rappresentazioni immorali cessano di essere estetiche nel medesimo tempo che cessano di essere morali, perchè verrebbe meno la condizione del disinteresse, egli, oltre che emettere un'asserzione assolutamente arbitraria (chè indiscutibilmente molte opere immorali sono grandemente estetiche) reitera la petizione di principio; l'arte riveste la sua materia di disinteresse, quindi la materia che posta nell'arte suscita passione non è artistica. Parrebbe, invece, che perchè la prima proposizione rimanga provata, occorra previamente dimostrare che *ogni* materia posta nell'arte ci libera dallo stimolo dell'interesse passionale, e non già si possa partire dalla prima proposizione (la quale non si regge che su questa seconda) per provare la seconda, per provare cioè che la materia che dà un interesse passionale non è estetica.

lizzano il brutto. E gli sforzi che taluni (p. es. il Lessing) tentano per dimostrare che nell'arte classica il brutto entrava solo come commisurato, coordinato, subordinato al bello, si palesano immediatamente fallaci. Non solo (per ricorrere al solito esempio) Tersite era brutto; ma i fatti di una tragedia greca, dell'*Edipo* per es., sono tutti un « brutto », un « orrendo » da cima a fondo, assai più che i fatti di un romanzo dello Zola. Sicchè quando si pensi che l'arte, lungo tutto il suo corso, dalla tragedia greca ai romanzi di Zola, Maupassant, Dostoiewski, Tolstoi, Verga, D'Annunzio, Thomas Hardy, è rigurgitante di ciò che nella realtà ci pare « brutto », « repellente » — dolore, delitti, peccati, sangue, morte —; quando si pensi che, tolto dall'arte questo « brutto », quasi tutte le opere artistiche prodotte in ogni tempo dall'umanità verrebbero pressochè svuotate d'ogni loro contenuto e nullificate, vien fatto di domandarsi se per avventura l'elemento di gran lunga preponderante che è necessario alla formazione dell'opera d'arte, non sia appunto il « brutto », il « repellente » [1].

Perchè, adunque, questo, che in sè appare un inesplicabile assurdo, che piaccia nell'arte ciò che nella vita repelle?

Questo non si spiega con nessuna delle interpretazioni abituali dell'arte. Se l'arte è giuoco, o imitazione, o intuizione-espressione, o creazione, perchè sarebbe *ciò* di quel che è « brutto », di quel che repelle? L'assurdo indicato non si spiega, se mai, se non ammettendo (senza pretendere che con ciò nemmeno ci si avvicini ad una defini-

---

(1) Proprio il contrario di quanto ritiene il Cesareo, v. retro pag. 93.

zione integrale) che il carattere fondamentale dell'arte è quello di essere passione.

Il « brutto », il « repellente » — sofferenze, rovine, sangue, morte — noi vorremmo, sì, allontanarlo dalla vita, specialmente quando minaccia di toccar noi. Però accade questa cosa singolare: che quando quel repellente ci viene innanzi e non tocca noi, noi non chiudiamo già gli occhi per non vederlo. Tutt'altro. Una forza oscura ci costringe invece, anche, da un lato, nostro malgrado e soffrendo, a spalancare e fissare bene gli occhi in quel repellente che ci sta dinanzi e a guardarlo sino in fondo. Esso ci respinge e nello stesso tempo ci affascina; ci fa contorcere e ci incatena. Se vediamo per la via un carro travolgere e schiacciare un uomo, pure inorridendo e forse sentendoci venir meno, non possiamo impedirci di guardare. Sembra che un mostruoso magnetismo, come quello per cui l'uccelletto, riluttando e tremando, pure va verso la bocca aperta del serpente che lo fissa — resiste e *non* vuole, ma *vuole* e ci va — ci respinga e insieme irresistibilmente ci attiri, quando il « brutto » il « repellente », ci viene dinanzi nella realtà. Noi non possiamo resistere a provare l'emozione — d'indole, certo, malsana, torbida o equivoca — che esso ci procura.

Pure questo « repellente » — tragedie, uccisioni, disastri — produce, quando accade nella vita, tante reali conseguenze dolorose che, a ragion veduta, noi vorremmo che nella vita non ci fosse. Ci resta però sempre il pungiglione dell'attrazione che, stranamente mista con la repulsione, esso esercita su di noi, e il desiderio di sentire l'emozione ambigua, la scossa o l'urto psichici che esso ci dà. Orbene: questo desiderio noi possiamo soddisfare con l'arte innocuamente, cioè senza che la presenza del « repellente » sia qui accompagnata dalle sue reali conse-

guenze dannose. Possiamo avere nell'arte la morbosa emozione che ci dà il « repellente » — le lacrime, gli strazi, la violenza, il sangue, la morte — senza che veramente nessuna vita sia spezzata, nessun cuore sia infranto, nessun petto sia trafitto, nessuna testa cada.

Se la cosa sta così, la ragione per cui si gusterebbe l'arte, pur costituita com'è in misura assai predominante di « brutto », sarebbe analoga a quella per cui molta gente è irresistibilmente attirata da un processo di Corte d'Assise, o, se volessimo caricar la dose, a quella per cui molti sono attirati da un'esecuzione capitale (e perciò il disprezzo verso chi si entusiasma per i drammacci da teatro diurno o per i romanzacci d'appendice, non si giustificherebbe; giacchè un senso d'attrazione in sostanza analogo sarebbe sempre in fondo al piacere che ogni anche eccellente opera d'arte ci procura). L'arte sarebbe, cioè, un mezzo per soddisfare il desiderio di sentir l'emozione di cotali complesse situazioni psichiche di attrazione-repulsione, eliminando, col collocar la cosa nel dominio semplicemente fantastico, il *drawback* da cui i fatti che ci danno quell'emozione sono accompagnati quando accadono nella vita reale. Sarebbe il modo di assistere a dei delitti, anzi di parteciparli e commetterli (in idea) senza che nessuno sia ucciso e senza pericolo di andar in prigione; di provar l'emozione di vedere una serie di combinazioni dolorose progressivamente annodantisi spingere un uomo alla disperazione e alla morte, pur senza che nessuna persona vivente effettivamente compia un suicidio; di vedere dei cuori trascinati dall'impeto di vorticosi tumulti passionali, e di sentire in noi stessi questi tumulti, senza che però nella vita reale nessuno languisca, impallidisca, si ammali, abbia la salute e l'esistenza spezzate, comprometta, sconvolga, rovini la sua sistemazione sociale. Sarebbe l'arte

nient'altro che lo sfogatoio della specie di attrattiva magnetica, che, pur nello stesso istante in cui ci repelle e ci fa soffrire, il brutto, l'orrendo, il drammaticamente straziante e passionale esercita su di noi. Sarebbe la forma, in essenza sempre peccaminosa, per quanto non sino all'estremo, sino al fatto reale, in cui a questo strano incanto dell'odioso, del brutto, del male possiamo abbandonarci. Sarebbe un modo, quasi innocente, perchè non trapassante ad attuarsi nella realtà e trattenuto nel campo della fantasia, di concedere a noi stessi di lasciarci andare a quell'incanto. Sarebbe, dunque, solo in questo senso, *catarsi*, ossia (come pur taluno interpreta il concetto aristotelico) (1) la forma attenuata, non pericolosa, « vaccinata » diremmo, del contagio del brutto, del male, della passione, il mezzo per poter liberamente, cioè senza la preoccupazione di danni effettivamente producentisi nella vita reale, darci in braccio a quel contagio affascinante. Sarebbe, insomma,

---

(1) Così, in qualche misura, il SIEBECK (*Aristotele*, Palermo, Sandron, pag. 110, 146) ed anche il DEUSSEN, *Gli Elementi della Metafisica* (trad. Suali, Pavia, 1912, § 196, pag. 134). C'è appena bisogno di rilevare che questa interpretazione della catarsi è perfettamente l'opposta di quella propria delle teorie dogmatiche dell'estetica, che qui critichiamo. Secondo l'interpretazione da queste adottata, la catarsi estetica serve a *liberarci* dalla passione, a *spassionarci*, a proiettare il fatto fuor della sfera dell'agitazione passionale e in quella d'una calma contemplazione puramente intellettuale o della pura intuizione. Secondo l'interpretazione ora accennata, la catarsi estetica servirebbe al contrario a soddisfare la passione, liberamente, ripetutamente, quanto vogliamo, a darci a beneplacito emozioni passionali, perchè ci fornirebbe il mezzo di soddisfarla eliminando i pericoli ed evitando le conseguenze serie e gravi: — dunque una specie di « malthusianesimo » spirituale.

sempre, nella sua essenza, la manifestazione d'una certa psichica perversione passionale, sempre in lato senso « pornografica », come riteneva Platone, quando la sbandeggiava, quale appunto turbatrice voce del tumulto passionale, dal suo Stato di ragione perfetta. E quindi, se la cosa sta così, contro quelli che opinano che l'arte debba essere morale, e contro quelli che, come il Croce, pensano che essa sia amorale, l'arte sarebbe sempre, nel suo intimo movente primo, immorale ([1]).

***

L'arte è passione, resa, per il fatto dell'elaborazione artistica, non già oggettivata e padroneggiata, ma più impetuosa, imperiosa e tumultuosa, e, per il fatto di muoversi nel campo della irrealità, più atta ad essere, senza riserve, ritegni e timori, pienamente soddisfatta. I pensatori dalle tendenze più o meno mistiche o ascetiche non si lasciarono su ciò mai ingannare. Non si lasciarono mai

([1]) Se ora, applicando il nostro principio che non è possibile alcuna definizione o interpretazione dell'arte, la quale faccia ragione a tutti gli aspetti di questa, volessimo far la critica alla teoria sopraenunciata, avvertiremmo immediatamente che essa si applica bensì alla tragedia, al dramma, al poema epico, al romanzo, a buona parte della lirica, ed anche (secondo noi pensiamo) alla musica; ma meno alla pittura, meno ancora alla scultura, niente affatto all'architettura, quest'ultima il più pericoloso tallone d'Achille d'ogni interpretazione dell'arte che pretenda di essere completa e integrale. E questa osservazione — poichè mette in luce che quelle varie forme d'arte, sebbene tutte *arte*, hanno pure una natura essenzialmente diversa tra di loro — dovrebbe giovar a confermare l'impossibilità di dare dell'arte una definizione unitaria, cioè, *tout court*, una definizione.

ingannare gli uomini dalle aspirazioni religiose veramente profonde e che vollero operare nel loro ambiente un risveglio di interiore religiosità. Non da altro deriva il bando platonico. Non per altro soffocavano ogni manifestazione artistica i Puritani in Inghilterra, Calvino a Ginevra. Non per altro tra i nostri Puritani del secolo XV, cioè i Piagnoni, Sandro Botticelli — questo pittore stranamente passionale, del quale non è solo giusto dire, col Pater, che seguace forse della dottrina di Matteo Palmieri, secondo cui la razza umana è l'incarnazione di quegli angeli che nella rivolta di Lucifero non furono nè per Dio nè per i suoi nemici, dà alle sue madonne e alle sue vergini questa espressione di incertezza e di non decisione (1); ma è altresì giusto dire che egli pone nei loro occhi l'incertezza tra il bene ed il male, che esse non hanno ancora risolutamente scelto, o non hanno fatto una scelta scevra di pentimento, che in mezzo alle loro funzioni divine i loro occhi non attenti a quel che fanno, staccati anzi da quel che fanno, pensano ad altro, pensano forse, con rimpianto e malcontento della ancora non ben ferma scelta fatta, alle passioni terrene, alle quali forse ritorneranno domani — Sandro Botticelli, dico, trascinato dall'ardente predicazione del Savonarola, bruciava le sue tele in piazza della Signoria.

---

(1) « The story interprets much of the peculiar sentiment with wich he infuses his profane and sacred persons, comely, and in a certain sense like angels, but with a sense of displacement or loss about them — the wistfulness of exiles, conscious of a passion and energy greater than any known issue of them ». E la sua madonna esprime proprio « the intolerable honour » della maternità divina (PATER, *The Renaissance*. Macmillan, 1913, pag. 57, 60).

XVII.

Altri tentativi di obbiettivismo.

Tra i tentativi di altra scaturigine recentemente fatti per fondare l'obbiettivismo del bello, menzioneremo solo quelli del Rashdall e del Moore, perchè hanno entrambi lo speciale interesse di esser concatenati col tentativo di fondare l'obbiettivismo del bene, e il secondo altresì di formar parte di quel generale movimento per reintrodurre nella filosofia un obbiettivismo di tipo extramentale e platonico [1], che è il nuovo realismo anglo-americano.

Il Rashdall conviene che il giudizio estetico non può essere altrettanto obbiettivo quanto egli opina sia il giudizio morale, perchè più di questo connesso con la variabile organizzazione fisiologica degli individui. Pure riconosce nei giudizi estetici un elemento obbiettivo, implicito nella nostra ferma convinzione che si può in tali giudizi parlare di giusto e sbagliato (*right and wrong*). Quand'anche per esseri diversamente costituiti altre cose che per noi fossero belle, rimane sempre che « la perfetta intelligenza » potrebbe riconoscere come buono il sentimento estetico che noi esperimentiamo e buone del pari

[1] Platonismo esplicitamente confessato dal RUSSEL, *The Problems of Phylosophy* (London, Home Univers. Libr.) specialmente cap. IX: « Plato 's theory of ideas is an attempt to solve this very problem, and in my opinion it is one of the most successful attempts hitherto made » (pag. 142).

altre esperienze estetiche in esseri d'altra natura. L'obbiettività, quindi, del giudizio estetico non sta già nel giudizio che afferma che noi abbiamo un certo sentimento davanti a un certo oggetto, ma nel giudizio che attribuisce un valore a questo sentimento. Le nostre esperienze estetiche noi le possiamo ricavare dai fatti più opposti (p. es. dalle disparate fattezze del viso e del corpo, donde traggono l'esperienza d'un bello umano rispettivamente i negri e gli europei); pure il piacere che nell'uno e nell'altro caso dalla percezione di questi fatti disparati risulta, può venire da un'intelligenza perfettamente disinteressata riconosciuto come ugualmente « vero », ugualmente « alto » e avente precisamente lo stesso valore.

Qui però lo stesso Rashdall comincia a trovarsi nel solito grave imbarazzo di coloro che per salvaguardare a tutta possa l'obbiettività dei giudizi morali vogliono ad ogni costo dimostrarla anche nei giudizi estetici. Se però — egli dice infatti — qualcuno dichiarasse che in Shakespeare non c'è bellezza estetica di sorta, questo dipenderebbe non da accidentalità dell'organizzazione fisica, ma da certi caratteri intellettuali (stupidità, mancanza di cultura) cui un'intelligenza imparziale non riconoscerebbe certo il medesimo valore di altri. Quando dunque il piacere estetico vien ricavato da ciò che ad un critico colto pare assolutamente brutto, può bensì esservi un valore in quel piacere, ma però noi siamo autorizzati a dire che l'uomo il quale ricava il piacere estetico dal brutto è in errore (*is wrong*) nel sentirlo, perchè il godimento che esso ne trae implica incapacità per qualche cosa di migliore da godere [1].

---

[1] HASTINGS RASHDALL, *The Theory of Good and Evil* (Oxford, 1907, vol. I, pag. 177-183).

Lo sforzo del Rashdall di fondare l'obbiettività dell'estetica sull'assolutezza del valore del sentimento estetico, sul fatto che l'elemento realmente obbiettivo nel giudizio estetico è il giudizio di valore che esso implica, confuta dunque in sostanza sè stesso. Già, come lo stesso Rashdall qua e là riconosce, questo giudizio di valore del sentimento estetico, non è più un giudizio estetico, ma un giudizio morale. Evidentemente, il giudizio estetico vuol rispondere alla domanda: « è bello? » E qui invece l'affermazione è: « ciò (il piacere che sentiamo contemplando cose che ci paiono belle) è buono ». Ma un conto è dire che questo sentimento sia « buono », faccia parte del nostro « bene », dell'insieme di « beni » che la vita ci offre, un conto è stabilire se le cose da cui lo ricaviamo si possano definir belle per sè, e non belle *perchè ed in quanto* ricaviamo un senso di piacere contemplandole, il che sarebbe darla vinta senz'altro al relativismo nel campo estetico, confessare cioè che il bello è semplicemente quel che piace ad ognuno e va detto bello perchè a qualcuno piace. O noi, dunque, teniamo in considerazione soltanto il valore (obbiettivo e assoluto, sia pure) di questo sentimento di piacere che ricaviamo contemplando ciò che ci par bello, e allora trasandiamo completamente l'esame della questione esteticamente essenziale se ciò che ci par bello è bello, e una volta che ammettiamo l'obbiettività solo nel valore di quel piacere, implicitamente riconosciamo che noi possiamo ricavarlo indifferentemente dall'una o dall'altra cosa, dal « bello » o dal « brutto », e rinunciamo così ad una distinzione obbiettiva dell'uno dall'altro, cioè al vero e proprio obbiettivismo estetico. Ovvero, come il Rashdall finisce per fare, pretendiamo di poter asserire che chi ritrae un piacere estetico da oggetti brutti è in errore perchè rivela la sua

incapacità di godere di cose migliori, e noi dobbiamo allora, del tutto indipendentemente dal sentimento di piacere estetico e dal suo valore e senza far capo ad esso per parlare di obbiettività, stabilire che cosa siano queste cose migliori e come si separino dalle peggiori, determinare insomma e rimanendo nel campo del giudizio veramente estetico, la distinzione obbiettiva del bello e del brutto.

In sostanza, questa teoria del Rashdall che pretende fondare l'obbiettività estetica sull'assolutezza del valore del piacere che si ricava dal contemplare ciò che par bello, ci somiglia ad una teoria, la quale, poichè colui che con un raggiro abilmente architettato fa un buon colpo e arricchisce, e colui che dà tutto il suo patrimonio per un'opera benefica, sentono o possono sentire la precisa, identica, indistinguibile soddisfazione di sè profonda e piena, concludesse che la diversità delle due azioni è cosa secondaria e su cui si può sorvolare, perchè l'unica cosa importante, universale ai due e che basta ad accomunarli è l'identità di valore delle due soddisfazioni.

*
* *

Una via, si può dire, del tutto opposta, batte E. G. Moore, nel suo lavorio, assai cavilloso, per fondare l'obbiettività, come del bene, così del bello. Opposta, perchè, mentre il Rashdall pretende assidere l'obbiettività estetica sulla universalità di valore del sentimento estetico, il Moore vuole invece stabilirla col ripristinare prekantianamente il bello come un'entità o un'essenza esistente indipendentemente e fuori dai nostri sentimenti e da qualunque nostro stato o atteggiamento mentale. Egli comincia col

tendere a dimostrare che « buono » [1] è alcunchè che non può, come di solito si cerca di fare, *definirsi* in termini di qualche cos'altro, p. es. in termini del piacere che ne risentiamo, dell'approvazione che vi diamo, in generale dell'attitudine mentale che prendiamo riguardo ad esso. Dire « ciò è buono » non può voler dire semplicemente « ciò piace » o « ciò è approvato », altrimenti il predicato « buono » sarebbe una tautologia con « che piace » o con « approvato », e allora quando noi affermiamo « il piacere è buono » non faremmo se non dire tautologicamente che il piacere è piacere, mentre perchè la proposizione abbia un senso, « piacere » dev'essere qualcosa di diverso da « buono ». È altrettanto assurdo affermare che piacere *significhi* la sensazione di rosso da cui, poniamo, lo si ricava, e che sia quindi un colore; è altrettanto assurdo affermare che, poichè l'arancia è gialla, arancio significhi giallo; quanto dire che piacere *significa* « buono » e « buono » *significa* piacere. Così, per quanto riguarda la definizione di « buono » come « ciò che è approvato » ovvero in termini d'un qualsiasi altro nostro sentimento o atteggiamento mentale. Potrà dirsi che « buono » è ciò che è approvato nel senso che l'essere approvato è l'*indice* che la cosa è buona; non nel senso che « buono » *significhi* ciò che è approvato, precisamente come l'arancia è gialla, ma non *significa* giallo; anzi, il « buono » per essere « ciò che è approvato » deve, se non si vuol cadere nella tautologia, *significare* qualcosa di diverso da ciò. « Buono » è quindi indefinibile; ha una propria entità che non si può distem-

---

[1] Si noti che i cavilli del Moore sono evidentemente facilitati dal doppio senso di « bene » e « buono » che ha *good* in inglese.

prare in termini d'alcunchè d'altro e specie dei nostri stati mentali, ed è dunque obbiettivo [1].

Lo stesso avviene per il bello, che, secondo il Moore, forma una delle due parti principali di quello che per lui è « buono » obbiettivo ed intrinseco, le quali sono i godimenti estetici e le affezioni personali. Neppure il bello, adunque, può essere *definito* come ciò che produce certi effetti sui nostri sentimenti (esso sarà, p. es., piacevole; ma ciò, non solo non vuol dire che *significhi* piacevole, ma anzi vuol dire, altrimenti si cadrebbe nella tautologia « piacevole è piacevole », che significa qualcosa di *diverso*). Quindi per il Moore il bello va *definito* « ciò di cui la contemplazione ammiratrice è buona in sè » [2], ossia asserire che una cosa è bella vale asserire che la cognizione di essa è elemento essenziale d'uno di quei complessi di fattori che, non isolatamente presi, ma nel loro insieme organico, costituiscono un tutto avente un valore obbiettivo, ossia intrinsecamente buono (quelli che il Moore chiama « intrinsically valuable wholes »); cosicchè la questione se la cosa sia *veramente* bella o no dipende dalla questione *obbiettiva* se il complesso o tutto organico in discorso sia o no veramente buono, e non dalla questione se essa ecciti o no certi sentimenti in certe persone [3].

La fallacia di questa dottrina del Moore emerge anzitutto per la considerazione generale accennata in principio che, sia pure che « buono » e « bello » non si possano ridurre all'atteggiamento mentale e sentimentale, sta però

---

(1) *Principia Ethica* (Cambridge, 1903, pag. 8 e segg.) *Ethics* (Londra, Home Univers. Lib., pag. 143 e segg.).

(2) « That of which the admiring contemplation is good in itself ».

(3) *Principia Ethica*, pag. 201.

che non si potrà mai *dire* una cosa buona o bella se non c'è nessuno che lo *dice*, cioè che avverte e giudica la cosa come buona o bella. Troppo grande insensatezza sarebbe dire che si può affermare che un universo è perfetto se nessuna coscienza lo afferma, che un mondo dunque può essere ottimo senza nessun sentimento (nemmeno quello di colui che sostenga siffatta tesi) che lo valuti per tale. Quindi la bellezza per esistere richiede almeno *anche* una coscienza e un atteggiamento mentale. Ma questo basta per soggettivizzarla; basta il fatto cioè, che una cosa per essere bella dev'esserlo *per* un soggetto e che, quand'anche contenga una bellezza potenziale, questa non diventa attuale che per un soggetto. È sempre perfettamente vero del bello quel che il Bonghi dice del bene a proposito del *Filebo* del quale appunto i libri del Moore non sono che la copia rammodernata. « Per quanto si lavori la nozione del bene, non si può scioglierla da ogni relazione con chi si propone di conseguire il bene. Una qualche relatività gli resta appiccicata » ([1]). Il fattore soggettivo è dunque ineliminabile. E allora sia pure che esista una bellezza *in sè*, il suo esistere *per noi* sarà soltanto il modo, molteplice e mutabile, con cui questo suo *in sè* che *in sè* noi non vediamo, ci apparisce e si rifrange multiformemente attraverso le nostre coscienze. Insomma, per fondare l'obbiettivismo del bello non basta stabilire che questo è alcunchè di esistente fuori ed indipendentemente dalle nostre menti e avente in sè un'essenza e un valore intrinseco: ma occorre altresì provare che questo alcunchè tutte le nostre menti lo perce-

---

([1]) *Proemio al Filebo*, pag. 135 (in *Dialoghi di Platone*. Bocca, 1895, vol. XXIII).

piscono allo stesso modo, lo apprendono uniformemente. Perchè, altrimenti, quale importanza ha che il bello esista e sia uno nel suo sconosciuto *in sè*, quando, nell'atto di venire a *conoscenza* di esso, ciascuna delle nostre menti lo scorga dove l'altra non lo vede, e ne neghi la presenza dove l'altra lo afferma, cioè lo *conosca* nel modo più multiforme, disparato e discrepante? Ora quella dimostrazione non è nemmeno tentata dal Moore. E tutto il suo sforzo è, pertanto, il solito inutile sforzo di figurarsi cose vedute facendo a meno dell'occhio che le vede o cose pensate eliminando il pensiero che le pensa.

Ma, per di più, in particolare, il Moore cade in un evidente circolo vizioso. Bello, per lui, è ciò che fa parte d'un insieme di elementi costituente, come complesso organico, un tutto intrinsecamente buono, e per sapere se una cosa è davvero bella bisogna conoscere se questo complesso è veramente buono. Ma il complesso veramente buono, qual'è? Quello di cui, tra l'altro, fanno parte cose belle. Si definisce la bellezza delle cose con la bontà dell'organico insieme di elementi di cui fan parte, e la bontà di questo anche con la bellezza delle cose che vi concorrono. È difficile credere che una simile determinazione del bello possa essere proprio quella che rischiara e risolve la dibattuta controversia.

XVIII.

Conclusione.

Lo sforzo di raggiungere per l'una o per l'altra via un concetto del bello che sia obiettivo o universalmente valido si palesa dunque del tutto vano. E già per ogni mente non sofisticata il semplice fatto del dissenso e del

disaccordo intorno a ciò che sia bello basta a rivelare l' impotenza di quello sforzo, chè ciò che si pretende sia obbiettivo, o lo si consideri come un fatto o un valore avente un' esistenza extramentale e dalla mente semplicemente appreso, o lo si consideri come una formazione dello spirito, per essere veramente obbiettivo dovrebbe nel primo caso venir uniformemente appreso, nel secondo venir uniformemente creato. Nessuna seria obbiettività ha per noi un fatto o un valore, che, quand' anche nella sua misteriosa esistenza noumenica possegga una costante unità e identità con sè, è da ciascuna delle nostre menti o gruppi di menti appreso sotto le spoglie e parvenze più diverse. Nessuna seria obbiettività ha un valore formato dallo spirito, se ciascuno dei nostri spiriti diversamente lo crea. Ma tale è appunto il caso del bello; mentre tutti gli sforzi per far scomparire le divergenze che lo riguardano e l' incancellabile significato di esse, ci risultarono un giuoco di prestigio filosofico, un appagarsi di vuote genericità, una lustra di mere parole.

E così noi siamo presi in un irresolubile contrasto. Da un lato, non ci appaghiamo di definire il bello semplicemente come ciò che piace a ciascuno, chè l' idea del bello che *ciascuno* di noi, in contrasto con gli altri, possiede, ha veramente l' esigenza di valere per tutti, vuole veramente essere universale. Dall' altro lato, poichè guardando fuori dal circuito della nostra idea del bello, scorgiamo che ogni idea del bello diversa dalla nostra possiede del pari l' esigenza ad esssere universale, e tale uguale e ugualmente legittima esigenza all' universalità di idee che sono in reciproco conflitto si elide e si distrugge a vicenda, siamo ricacciati a quella prima concezione, cui il persistente senso d' esigenza all' universalità della visione del bello *nostra* continua pure ad impedirci di consentire.

Insieme, sentiamo vividamente che è genericità priva di ogni significato e importanza il riporre l'universalità del bello, sia nella assolutezza, unità e identità del suo essere noumenico, però in quanto tale impenetrabile ed arcano, e che a noi si rivela solo nelle forme più molteplici e svariate; sia nel fatto dell'universale esistenza del mero, vuoto e comunque applicato e concretato senso del bello; sia nel fatto dell'universale valore che ha un piacere estetico che dondechessia si ricavi.

E in tale irremeabile contrasto siamo condannati a permanere, se non vogliamo fare ciò che Kant, predicando bene e razzolando male, condannava con le parole: « che cosa può esservi di più nocivo alle conoscenze del non comunicarsi reciprocamente se non pensieri falsificati, del celarsi il dubbio che sentiamo contro le nostre proprie affermazioni, o di dare la vernice dell'evidenza ad argomenti che a noi stessi non bastano? » [1]. Ossia, se non vogliamo, per usare una frase cara al Nietzsche, battere la moneta falsa del sistema, cioè allo scopo di condurre ad ogni costo e modo a combaciare in un sistema il nostro materiale di pensiero e ridurlo alla commettitura regolare e di bell'aspetto di esso, chiudere volutamente gli occhi all'uno o all'altro degli eternamente insopprimibili e non ostante ogni mostra eternamente insoppressi lati contraddítori di questo come d'ogni altro dei massimi problemi della filosofia [2].

---

(1) *Crit. d. Ragion Pura, Discipl. della R. P.*, Sez. II (trad. ital., Bari, 1910, pag. 563).

(2) Ad approdare alle soluzioni sistematiche « we succeed » — come esprimendo con perfetta precisione di particolari ciò che in questi casi succede, scrive il Bradley — but succeed merely by shutting the eye, which if left open would condemn us; or by a

Permanere nel seno d'un contrasto; risolvere una questione con l'affermazione della sua insolubilità; rifiutare, per non negar giustizia a nessuno degli inconciliabili lati d'un problema, il molle origliere d'una soluzione di necessità sempre unilaterale e dogmatica; non è questa una situazione che piaccia gran fatto, specialmente a coloro i quali amano di trovare che la favola filosofica abbia, come quelle delle *Mille e Una Notte*, un lieto fine, e non vogliono sapere se non di quella « trattabile e benigna filosofia, che così piacevolmente e con tanta agevolezza si accomoda alle nostre voglie e alle nostre necessità », di cui sorrideva Galileo (1). Possa giovare a rendere questa situazione meno penosa la considerazione con cui Socrate chiudeva il suo dialogo con Teeteto: « Quando tu sia vôto sarai men grave a chi usa teco e più mite, non t'immaginando da savio uomo di sapere ciò che non sai. Giacchè questo solo può la mia arte e niente più, nè so nulla di quello che sanno quanti altri vi sono o vi sono stati uomini grandi e mirabili » (2).

---

perpetual oscillation and a shifting of the ground, so as to turn our back upon the aspect we desire to ignore. But when these inconsistencies are forced together, as in metaphysics they must be, the result is an open and staring discrepancy » (*Appearance and Reality*, cit., pagg. 33-34).

(1) *Il Saggiatore* (v. *La prosa di G.*, Firenze, Sansoni, 1911, pag. 286).

(2) *Teeteto*, 210 B (trad. Bonghi).

INDICE

DELLO STESSO AUTORE

Lineamenti di filosofia scettica (Bologna, Zanichelli).

Introduzione alla scepsi etica (Napoli, Perrella).

L'orma di Protagora (Milano, Treves).

Principî di politica impopolare (Bologna, Zanichelli).